
U d'/of OTTAWA
39003002322393



Histoire

de la

Littérature française

DU ROMANTISME A NOS JOURS





DU MÊME AUTEUR

Le Conte fantastique dans le Romantisme français (Librairie Grasset). . . 2 fr.

POUR PARAITRE :

Histoire de la Littérature française du Romantisme à nos jours. — Tome II : **Le théâtre et la critique.**

et ils s'en firent un bouclier. « Fais tout ce que tu pourras, pourvu que tu le fasses avec un religieux respect de la langue et du rythme. » Là devait être et fut en effet leur devise. Seulement ils transformèrent légèrement le sens du précepte que leur léguait Gautier. L'art pour l'art devenait l'art pour le vers, et même chez Banville, l'art pour la rime. Ils s'appliquèrent surtout à perfectionner la forme. Bien souvent on leur a reproché — non sans justesse — de sacrifier l'idée à la sonorité de la phrase. On leur reproche également leur impassibilité, accusation qu'ils ne justifièrent pas toujours, notamment pendant l'année terrible.

En principe, disons tout de suite que le Parnasse n'a jamais constitué une école littéraire, dans le sens exact du mot. Catulle Mendès est le premier à le reconnaître et à repousser l'idée d'école avec énergie. Il ne cesse pas de souligner qu'il n'y eut là qu'un groupe, composé d'auteurs possédant des goûts communs et dont certains comptent parmi les maîtres du style. Aujourd'hui nous sommes obligés d'étendre le titre de Parnassiens à des générations d'esprit différentes. Nous réunissons sous le même qualificatif un Banville et un Leconte de Lisle alors que le premier n'a qu'une valeur de transition entre le Romantisme et le Parnasse et que le second est bien le vrai fondateur du mouvement poétique nouveau.

Banville peut en effet passer pour un romantique. Il a dit lui-même en parlant de soi : « Bien que né le 14 mars 1823, et ayant publié les premiers vers de mon premier recueil les *Cariatides* en 1842, j'ai tout à fait appartenu par mes sympathies et par

mes idolâtries à la race de 1830. » Il se déclarait le disciple de Hugo et considérait « la *Légende des Siècles* comme la Bible et l'Evangile de tout versificateur français ».

Les *Odes Funambulesques* furent écrites sur l'invitation du Maître, enfin l'idée même de ses poèmes — si l'on peut dire qu'ils contenaient une idée — resta toujours on ne peut plus romantique. S'il devint dans une certaine mesure partisan de l'art pour l'art, il ne le devint qu'autant qu'il pouvait concevoir qu'on le fût, et parce que l'idée nouvelle, dans sa force et sa vérité, ne laissait alors personne en dehors de son influence.

Sa principale qualité, son mérite dominant, tient tout entier dans la manière étonnante dont il savait « faire les vers ». C'était une facilité inouïe dont les résultats s'accordaient du reste avec son goût. Il demeure un des premiers parmi les maîtres de versification qui aient existé. Sans penser à la traduire, il se trouvait réduit à n'appliquer la théorie de Gautier que dans la forme extérieure de la poésie.

Lui-même résume ainsi son talent : « Ceci va vous paraître étrange et n'est pourtant que strictement vrai : *On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime,* et ce mot est un seul mot qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec, en formant des résonnances variée entre elles, mais de la même couleur générale [1]. »

1. *Petit traité de versification*, p. 78.

Pour lui la poésie c'est la forme du vers et cette forme dépend uniquement de la rime. Il alla jusqu'à pousser cette théorie à l'extrême en composant les *Trente-six Ballades Joyeuses* où il veut que tout le plaisir ne résulte que du choix des mots, du son des rimes.

Cette adoration de la forme le conduisit à trouver ou à ressusciter les formes fixes oubliées : le rondel, la ballade, le chant royal, le madrigal ou encore le virelay, le pantoum même dont autrefois parla Hugo.

Tels sont ses titres de gloire. Il fut un jongleur charmant mais rien de plus. « C'est un clown en poésie qui a eu dans sa vie plusieurs idées, dont la plus persistante a été de n'exprimer aucune idée dans ses vers. » Ainsi le définit, comme en une épitaphe, M. J. Lemaître. Cependant sa préoccupation de la forme lui donne l'aspect d'un précurseur des temps nouveaux. Il constitue un lien entre le Romantisme et le Parnasse et peut-être son influence a-t-elle agi sur Leconte de Lisle.

Leconte de Lisle, tout en protestant de sa fidélité et de son admiration pour Hugo et Vigny se libéra du Romantisme, opposa même son œuvre à celle du Romantisme, et se rapprocha plutôt de Gautier, mais du Gautier le moins Jeune-France qui ait été celui des *Émaux* et *Camées*.

Il fut un partisan convaincu et même combatif de la théorie de l'art pour l'art, avec laquelle il confondit pourtant la théorie de l'art impersonnel. « Les romantiques avaient cherché à renouveler l'art en donnant libre cours à leur imagination et en développant leur sensibilité ; la passion avait

été pour eux l'essence même de l'art [1]. » Ils commençaient à fatiguer et à ennuyer avec leurs éternelles peintures du *moi*. Il fallait mettre un frein à ce débordement. C'est ce que tentèrent Leconte de Lisle, Flaubert, les Goncourt et quelques autres écrivains de ce temps en s'efforçant d'atteindre l'impersonnalité absolue. Trop orgueilleux, trop hautains, ils estimaient trop l'art pour ne lui donner à exprimer que leur intime sensibilité.

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !

Pour mettre un feu stérile en ton œil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire
Je ne te vendrai pas mon ivresse et mon mal.

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

(*Les Montreurs* dans *Poèmes barbares*.)

Cette impersonnalité fit nommer Leconte de Lisle et son groupe « les impassibles » mais, la

1. Cassagne. *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques*, p. 271.

théorie de Leconte de Lisle et de ses disciples provient, non seulement de leur orgueil mais de l'état où se trouvait l'art à leur apparition. Ils veulent être vrais ; or, le seul moyen pour cela consiste à rester impersonnel. « Se peindre avec sincérité est déjà difficile ; se peindre avec vérité est impossible. Aucun écrivain ne s'est jamais représenté et ne se représentera jamais tel qu'il est. Plusieurs sentiments involontaires — sans compter la vanité — l'obligeront à se montrer sous un jour faux, à se décrire souvent meilleur, parfois pire, toujours plus intéressant qu'il n'est dans la réalité [1]. » Ce seul reproche serait-il à formuler qu'il n'y aurait que demi-mal; mais quand on parle de soi, on cherche involontairement à prouver quelque chose ; or, « du moment qu'on prouve, on ment [2] ».

Les faits se colorent à notre insu du ton désiré ; ils paraissent d'eux-mêmes comme ils devraient être, non comme ils sont. « Le résultat n'a rien de scientifique, au contraire la règle du bon style scientifique, c'est la clarté, la parfaite adaptation au sujet, le complet oubli de soi-même, l'abnégation absolue. Mais c'est aussi la règle pour bien écrire à quelque point de vue qu'on se place. Le meilleur écrivain est celui qui traite un grand sujet et *s'oublie lui-même pour laisser parler le sujet* [3] ».

L'égoïsme devant être banni de l'œuvre d'art aussi bien que les idées qui intéressent directement l'homme dans son intérêt telles que la politique,

1. Renan. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse.*
2. Flaubert. *Corresp.*, 1, 76.
3. Renan, *op. cit.*, p. 295.

le progrès, etc..., il faut donc regarder ailleurs pour trouver l'inspiration.

Leconte de Lisle est né dans une île miraculeuse. C'est là qu'il reçut ces premières impressions ineffaçables de l'enfance ; c'est là que pour la première fois il sentit la beauté et fut, pour ainsi dire, forcé de mettre en vers la splendeur qui l'entourait.

Je suis l'homme du calme et des visions célestes ;
L'air du ciel gonfle mes poumons
Dans une île des mers éclatantes et vastes.

Ses voyages, son séjour en France ne lui ont pas fait oublier Bourbon, mais l'absence a magnifié encore dans son imagination ces paysages qui, devenus des poèmes, comptent parmi les plus beaux de son œuvre : *Midi*, *La Fontaine aux Lianes*, *Les Hurleurs*.

Si on se défend de chercher l'inspiration en soi-même il est bien naturel qu'on aille la chercher dans le fond commun, dans les livres saints, la Bible, les Vedas, dans les grandes épopées de l'humanité, dans la Grèce éternelle. Leconte de Lisle fera donc un *Quaïn* et d'autres poèmes dont le sujet lui sera fourni par la Bible, enfin il se tournera vers la Grèce antique.

Il composa les *Poèmes Antiques* (1852) et il traduisit Anacréon, Théocrite, Hésiode, les grands tragiques, les immortelles épopées. L'Hellas requiert la plus grande part de son activité littéraire.

Comment cette passion, sans borne, est-elle née en lui tout près encore du romantisme, d'*Hernani ?*

D'où vient cette nostalgie de l'antiquité ? Comment expliquer ce cri du cœur :

Iles, séjour des dieux, Hellas, mère sacrée !
Oh que ne suis-je né dans le saint archipel
Aux siècles glorieux où la terre inspirée
Voyait le ciel descendre à son premier appel.

Leconte de Lisle était un fervent de l'art pour l'art et il voulait l'impersonnalité de l'art. Or, incontestablement, ce sont les Grecs qui ont le plus approché l'idéal du Beau. On a pu les égaler, non les dépasser. Leur œuvre reste éternelle parce qu'ils l'ont placée au-dessus des temps et des passions, parce qu'ils l'ont faite impersonnelle. C'était chez eux que Leconte de Lisle devait trouver l'expression réalisée de son rêve.

Une telle conception de l'art devait porter un premier coup, et des plus rudes, aux romantiques. Cependant nous ne croyons pas devoir nous ranger à l'avis de M. Brunetière. Selon lui, Leconte de Lisle ne pouvait pas « déclarer plus ouvertement la guerre au romantisme, se mettre plus résolument du côté de ces classiques dont on croyait avoir pour jamais renversé les autels [1] ». Il y a cette différence en effet entre la manière des classiques et celle de l'auteur des *Poèmes Antiques* que les premiers voyaient dans l'antiquité le modèle de la beauté dont tout doit procéder et en dehors duquel il n'existe pas de salut, tandis que Leconte de Lisle (du reste comme Flaubert et beaucoup de ses contemporains) avait le culte de l'art grec sans pour cela le considérer comme l'unique source d'inspiration.

Une grande partie de l'œuvre de Leconte de Lisle est inspirée par la poésie des Indes et par la philo-

1. *Nouveaux Essais*. Hachette, p. 162.

sophie du Nirvana. Celui de ses poèmes qu'il préférait, paraît-il, était *Bhagavat*... La vie de Leconte de Lisle fut une longue suite d'illusions perdues. Il s'est souvent enthousiasmé dans sa jeunesse, il fut républicain convaincu, ami de de Flotte, se dépensa lui-même pour le succès de la cause républicaine... en vain. Sa vie intime ne semble pas avoir été plus heureuse... Flaubert, Gautier et tout le milieu littéraire qui l'entoure, n'attend rien de la vie, n'a d'espoir en rien. Leconte de Lisle devint nihiliste (au sens français du mot). Le bouddhisme lui révéla la philosophie du Nirvana; il voulut s'y anéantir pour cette raison que l'homme fort ne trouve qu'en lui un objet digne de son orgueil. Sa philosophie devint celle de Çakya-Mouni là où il fut philosophe: Elle tint tout entière dans ces deux mots : *Bhagavat* et *Nirvana.*

Vers la fin de 1859 vint à Paris un jeune homme timide et laid, possesseur pour toute fortune de quelques mots de recommandation aimables de son maître vénéré, Th. de Banville ; et d'un volume de vers. Ce jeune homme était poète et devait fonder une école.

Son histoire paraîtrait imaginée bizarrement de toutes pièces si elle n'était confirmée par le témoignage de Catulle Mendès et d'Anatole France.

Albert Glatigny (1839-1873) fut le premier en date des Parnassiens. Il apportait de province *les Vignes Folles* qui avec *les Flèches d'Or* et *Gilles et Pasquins* constituèrent presque tout son bagage littéraire. Car il mourut jeune, exténué de fatigue et de misère.

Ce poète eut quelque chose du tempérament d'Ovide, moins le génie. Il semblait ne pouvoir s'exprimer autrement qu'en vers. Glatigny imita d'abord Banville — seulement dans sa forme — tout en donnant à ses poèmes une certaine saveur et un charme rustique que le poète parisien ne possédait pas.

La poésie de Glatigny acquiert plus de valeur lorsque cédant à l'influence de Leconte de Lisle, elle se complaît dans des tableaux d'après nature. *La Naissance de Rose* (dans *les Flèches d'Or*) renferme une description sûre et colorée qui procure une impression semblable à celle de *la Fontaine aux Lianes,* ou de quelques autres belles pièces du maître du Parnasse. Néanmoins le vrai mérite de Glatigny est d'avoir parfois laissé pressentir le poète des *Fêtes Galantes*, de Verlaine.

Vous reviendrez, belles ombres galantes,
Dans ces bosquets par vous charmés encor ;
Laissant traîner vos robes opulentes,
Vous reviendrez dans ce rare décor.

Elle couvre la folle mascarade
Des grands seigneurs tout en pierre d'amour,
Et nous aurons des vers de Benserade
Pour vos beaux yeux qui sont couleur du jour.

Le groupe parnassien eut pour centre Catulle Mendès, moins à cause de son talent qu'en raison de son amabilité et de son activité. Il était le fondateur de la *Revue fantaisiste* où il essayait d'enrôler et de grouper tous les poètes dont la tournure d'esprit ou les tendances lui semblaient être

en rapport avec son idée de l'art. Le nom de l'école tire son origine d'une sorte de recueil ou d'anthologie de ces poètes que l'éditeur Alphonse Lemerre publia sous le titre de *Parnasse contemporain* (3 séries: 1866, 1869, 1876).

Outre les quatre auteurs que nous avons cités on retrouve là : François Coppée, José-Maria de Hérédia, Sully Prudhomme, Armand Silvestre, Merat, Valade et quelques noms d'une moindre importance.

L'idée ou plutôt le sentiment qui liait tous ces poètes était l'amour de la forme belle et pure. Tous, au commencement du moins, se donnaient pour des partisans de l'art pour l'art ; tous s'appliquaient soigneusement à la perfection de la forme qu'ils essayaient de rendre plastique ; tous avaient pour maître Th. de Banville et plus encore Leconte de Lisle.

Mais ils n'étaient pas les disciples aveugles d'une même école, ils constituaient un groupe libre, composé de tempéraments différents ; peu à peu le temps aidant ils s'éloignèrent de plus en plus les uns des autres et se dirigèrent dans des voies diverses. Les seuls d'entre eux qui restèrent vraiment fidèles aux idées de 1860 furent : José-Maria de Hérédia, Léon Dierx et Sully Prudhomme.

Le premier est célèbre par le volume unique, qui a suffi à le faire entrer à l'Académie Française. Le terme de *volume* s'applique cependant mal aux *Trophées ;* cette œuvre ne forme pas un tout intimement lié, mais ressemble plutôt à un collier de perles dont chacune possède sa beauté propre.

C'est un recueil de sonnets, non pas de petits

poèmes fleuris comme ceux de J. Soulary. « On n'y trouve ni esprit ni ironie, ni tendresse, aucune de ces qualités aimables, qu'agrémente le génie français ; ils restent purement héroïques et descriptifs.[1] » On pourrait même dire qu'ils sont plus que descriptifs, qu'ils sont le paysage même ; comme lui ils n'ont pas d'idées, mais ils en suggèrent. Ils ne dépeignent pas seulement les choses, ils les rendent presque palpables. Bien qu'il n'apporte aucun élément nouveau, ce livre est par sa perfection unique dans la littérature française.

Léon Dierx fut peut-être le plus pur des poètes de ce groupe. Sans paraître se préoccuper des questions de théorie il faisait humblement mais admirablement son métier de poète. Lui non plus n'apporte rien de neuf. Mais avec tout l'art de Banville, versificateur il possède une profondeur certaine. Ses descriptions valent par une mélodie prenante, et une riche sonorité. Ecoutez la *Révolte :*

Car les bois ont aussi leurs jours d'ennui hautain ;
Et, las de tordre au vent leurs grands bras séculaires,
S'enveloppent alors d'immobiles colères ;
Et leur mépris muet insulte leur destin.

Ni chevreuils, ni ramiers chanteurs, ni sources claires.
La forêt ne veut plus sourire au vieux matin.
Et, refoulant la vie aux plaines du lointain,
Semble arborer l'orgueil des douleurs sans salaires.

— Oh bois ! premiers enfants de la terre, grands bois !
Moi dont l'âme en votre âme habite et vous contemple,
Je sens les piliers prêts à maudire le temple.

1. *Les Contemporains*, Ve série.

Un jour, demain peut-être, arbres aux longs abois,
Quand le banal printemps ramènera nos fêtes
Tous, vous resterez noirs, des racines aux faîtes.

Enfin Léon Dierx — le prince des poètes — est un poète qui réunit en lui toutes les qualités du génie sans en avoir la force.

La plupart des poètes qui depuis 1865 jusqu'à 1870 ont apparu, ont reçu la première inspiration du Parnasse. Tels François Coppée, Sully Prudhomme, Verlaine, Mallarmé même, mais ces derniers se sont dépouillés de leur physionomie primitive.

Sully Prudhomme est le philosophe du Parnasse. Mais il est aussi mathématicien dans le sens que les Grecs donnaient à ce mot. Il saisit les rapports entre l'homme, et la vie sans parti pris, dans la juste mesure. Car il sait qu'il est homme, et qu'il ne peut rien réaliser au delà de soi-même. Un de ses premiers travaux littéraires fut la traduction du Lucrèce (1866-1868). Il en restera toujours là.

C'est l'énigme de la vie qui le préoccupera pardessus tout ; et pour l'approfondir il écrira des livres de philosophie (le *Problème des Causes finales,* avec Charles Richet, 1902 ; la *Vraie Religion selon Pascal,* 1905). Toute sa poésie portera la marque de son inquiétude intellectuelle. *La Justice* (1878) et *Le Bonheur* (1888) seront peut-être les deux seuls grands poèmes philosophiques de la seconde moitié du XIXe siècle et les deux plus belles œuvres de Sully Prudhomme. Car il n'est grand poète qu'en tant qu'il est grand philosophe, et du philosophe il a toutes les qualités aussi bien que tous

les défauts. « L'imagination nette, mais peut-être un peu courte », dirait Jules Lemaître, le mot juste, la strophe colorée, qui nous intéresse, que nous admirons, qui jamais ne nous émeut. Très humain par réflexion il reste insensible aux passions en philosophie. Il explique, mais ne sait souvent pas toucher le cœur. Et chose curieuse plus son vers est parfait moins il nous touche.

Certes ils sont parmi les plus beaux, ces vers qui nous décrivent le bonheur du Paradis, des grands esprits qui contemplent leurs rêves accomplis :

Ils possèdent leur songe incarné sans effort.
C'est aux bras d'Athénée que Phidias s'endort.
Souriante, Aphrodite enlace Praxitèle;
Michel-Ange ose enfin du songe qui la tord
Réveiller sa nuit triste et sinistrement belle.

Ici le grand Apelle heureux dès avant nous,
De sa vision même est devenu l'époux.
L'aube est d'Angelico la sœur chaste et divine.
Raphaël est baisé par la Grèce à genoux.
Léonard la contemple et, pensif, la devine;

Le Corrège ici nage en un matin nacré,
Rubens en un midi qui flamboie à son gré.
Ravi, le Titien parle au soleil qui sombre,
Dans un lit somptueux d'or brûlant et pourpré
Que Rembrandt ébloui voit lutter avec l'ombre,

Le Poussin et Ruysdaël se repaissent les yeux
De nobles frondaisons, de ciels délicieux,
De cascades d'eau vive aux diamants pareilles,
Et tous goûtent, le Beau, seulement soucieux,
Le possédant fixé, d'en sentir ses merveilles.

(*Le Bonheur.*)

La dénomination de Parnasse — prise toujours dans son sens le plus large — a englobé pendant une vingtaine d'années presque tous les poètes de valeur. Dans leur ensemble pourtant, ceux-ci représentent moins qu'une époque. L'évolution des idées est en effet si rapide au XIXe siècle qu'un mouvement littéraire contient dès sa naissance des éléments sinon des germes de réaction. Avec raison le Parnasse voulait passer non pour école mais simplement pour un groupe. Bientôt, à côté de ce groupe d'auteurs descendants directs de Leconte de Lisle et défenseurs comme lui de la théorie de l'art pour l'art ainsi que de l'impersonnalité du poète, sortirent de l'ombre d'autres écrivains, Parnassiens si l'on veut au début; mais Parnassiens en raison de sympathies, d'amitiés personnelles, ou Parnassiens par erreur de la critique.

Tel fut longtemps par exemple le cas de Verlaine et de Mallarmé. Mais Eugène Manuel et François Coppée sont à peu près dans la même situation — quoiqu'il y ait moins lieu de s'en étonner — que les deux grands maîtres de la poésie d'aujourd'hui.

Je sais bien que Coppée a débuté avec *le Passant* (1869) qui est le grand triomphe scénique du Parnasse, mais ensuite sa poésie, tout en conservant le souci de la forme parnassienne, s'humanise dans sa *Lettre d'un Mobile breton* (1871) dans *ses Humbles* (1872) et dans ses compositions postérieures. Le premier avec Eugène Manuel sous l'influence des idées alors en vogue, et qui étaient aussi celles du naturalisme, il a osé dépeindre en poésie la vie simple et quotidienne des faubourgs,

des gens pauvres, des petits bourgeois, qui n'eussent excité aucun intérêt chez un Parnassien pur. Vers la fin de sa vie il devient catholique et croyant fervent. Il sied d'observer que ce fut lui qui loua le premier Henri de Régnier à ses débuts et qui sut découvrir Albert Samain.

Le Parnasse a accompli une œuvre importante, et qui a influé sur la nouvelle direction des idées. Depuis une trentaine d'années il se meurt, bien que nous le voyons encore parfois renaître de ses cendres.

CHAPITRE III

Comment la théorie de l'Art pour l'Art fut appliquée à la prose.

Jamais, jusqu'à Flaubert, qui à ce culte sacrifia son temps, son bonheur, et son existence, l'art ne s'était vu adoré et servi avec une telle chaleur de sentiment, une telle puissance de passion. Ce que tant d'autres esprits croient trouver dans l'amour ou les autres joies de la vie, Flaubert le chercha dans l'art. Il ne vit pas le « beau » avec les yeux de Leconte de Lisle, c'est-à-dire immobilisé dans les formes pures et classiques d'une statue de marbre ; il ne l'imagina pas comme Baudelaire, incarné en une femme attirante et étrange ; il le conçut éternel, parfait, immuable, il en fit une sorte de Dieu, que jamais il n'approcha sans un respect mêlé de crainte [1]. Là fut pour lui la seule chose digne d'amour, le seul refuge contre le désespoir, le seul port de salut de son pessimisme, de cette sombre humeur qui lui faisait croire que :

1. Ce n'est pas là une image vaine imaginée par l'auteur de cette étude. Flaubert lui-même compare sans cesse l'art à Dieu.

Tout est vain dans le temps éternel,
Que même l'amour n'est guère plus durable
Que le souffle du vent ou la couleur du ciel.

(Henri de Régnier.)

L'amitié s'éteint, l'amour trahit, la force faiblit, les croyances se succèdent ; une seule chose demeure : l'art. L'image de l'éternité ne se reflète que dans la beauté.

La Tentation de saint Antoine représente assez bien la vie de Flaubert. Il succomba, mais avant d'avoir compris la tragédie de la vie. De son adolescence désabusée et qui le poussait au suicide, seule la foi en l'art survécut. Il s'y consacra tout entier.

Il nous est facile de comprendre dès lors ce qu'il entendait par sa théorie de *l'Art pour l'Art*. Formulée auparavant, comme nous l'avons vu par Gautier, par les maîtres du Parnasse, ce ne fut que chez lui qu'elle atteignit sa plus haute et sa plus pure expression.

L'art, « ayant sa propre raison en lui-même », « ne doit pas être considéré comme un moyen », et par conséquent ne doit jamais servir la morale, non plus la politique. Ainsi naît le premier axiome sur l'art, sur son indépendance absolue, ainsi s'explique *l'impassibilité de l'auteur*, car « un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu [1] l'a jamais dite, son opinion [2] » ?

Le second axiome peut se formuler : *l'imperson-*

1. Toujours la comparaison de l'art à Dieu.
2. *Correspondance*, t. III, p. 306.

nalité de l'auteur ; en effet « l'impersonnalité c'est le signe de la force de l'écrivain [1] ». « L'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que dans le nature. L'homme n'est rien, l'œuvre est tout [2] ».

La troisième qualité intrinsèque de l'art c'est la *vérité* et l'exactitude. Flaubert le prouve durant toute sa vie par tout son travail, par toutes ses notes préparatoires, par cette documentation énorme, qui lui faisait consumer des années dans l'étude avant de commencer un livre.

Enfin le quatrième élément inséparable de l'art, son élément fondamental, consiste en la *beauté du style.* « Bien écrire est tout, parce que bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser et bien dire » (Buffon). Le dernier terme paraît logiquement défendre les deux autres puisqu'il faut sentir avec force afin de penser et penser pour exprimer. Un bourgeois peut avoir du cœur et de la délicatesse, être plein des meilleurs sentiments et des plus grandes vertus, sans devenir pour cela un artiste. Je crois la forme et le fond, deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre. Ce souci de la beauté extérieure que vous me reprochez (il s'agit d'une discussion qu'il avait eue avec George Sand) est pour moi une méthode. Quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule et qui est, en

1. *Correspondance*, t. II, p. 346.
2. *Correspondance*, t. IV, p. 219.

même temps, l'harmonieuse. Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée [1]. »

Même au XVII[e] siècle, ce travail, cette ciselure du style, cette précision du terme, ne furent pas connus. Sans rapport avec la phrase musique de Chateaubriand et n'ayant rien du portrait écrit de Gautier, le français de Flaubert apparaît comme la vraie langue descriptive.

Telle est sa théorie de l'art pour l'art. Il l'a conçue encore jeune homme et elle était déjà mûre elle avait déjà pour lui valeur de loi, après l'échec de son premier essai : la *Tentation de saint Antoine* (1879). Il ne la trangressa jamais. Elle présida presque exclusivement à son travail littéraire.

Chez un écrivain les théories sont le plus souvent le résultat direct de son tempérament et de son caractère, elles se forment généralement *à posteriori*. L'exemple peut-être unique d'un cas contraire nous est fourni par Flaubert. Nous connaissons déjà sa théorie de l'art, froide et impassible, immolant l'homme à l'œuvre. « L'homme n'est rien, l'œuvre est tout. » Et pourtant Flaubert fut dans sa jeunesse le type personnifié de ce que nous représentons par le mot de « romantique ». Il aimait le vin et les femmes, il était bruyant et tout rempli de son individualité. Ses maîtres adorés furent en ce temps V. Hugo et Ed. Quinet ; les titres de ses essais : les *Mémoires d'un Fou*, le *Rêve d'Enfer*, le *Client de la Mort*. Tous ses amis sont d'accord pour dire qu'alors le trait le plus marquant chez lui était le lyrisme. En un mot, il faisait l'effet d'un exalté.

1. *Correspondance*, t. IV, p. 223.

Ce fut alors que pour couronner ses convictions et poussé par son tempérament, il écrivit la *Tentation de saint Antoine*. L'échec paraît avoir été complet. Il lut le manuscrit à ses amis : Louis Bouilhet et Maxime Du Camp, en qui il avait toute confiance ; ils lui déclarèrent nettement que l'essai était manqué. « Ils reprochèrent à *la Tentation* des défauts de composition et des défauts de style : unité de situation, manque d'action, manque d'enchaînement dans l'intrigue, digressions confuses et traînantes, développements inutiles, absence du dénouement, ou pour mieux dire de la fin, périodes trop redondantes, abus de métaphores, d'images, phraséologie et rhétoriques pures [1]. »

Enfin on lui reprocha tout ce dont son romantisme exagéré et son lyrisme inné étaient la cause.

Grâce à sa haute intelligence Flaubert reconnut son erreur. Mais l'amour de l'art l'empêcha de se décourager ; sa raison lucide fit que rompant avec le passé il se traça une voie contraire à celle qu'il avait suivie. Il se forgea cette théorie que nous avons expliquée et à laquelle il resta toujours fidèle dans son œuvre quoique son tempérament ne changeât point.

Ainsi par crainte d'exagération et de lyrisme il décrivit des choses qu'il n'aimait pas et dont il pût ainsi parler à froid.

Il s'imposa une discipline dont il resta l'esclave jusqu'à sa fin et de cette discipline naquit tout son œuvre composé de romans incomparables.

Flaubert, en effet, en dehors de la *Tentation*

1. Cité par R. Descharme : *G. Flaubert,* Paris. A. Ferroud, 1909, p. 450.

n'a composé que des romans. Mais quoique ceux-ci méritent assurément d'être considérés comme la source d'où découlent la plupart des ouvrages similaires d'aujourd'hui, on ne saurait parler de leur auteur comme d'un romancier, comme de Daudet ou de Zola. Flaubert n'est pas à proprement parler un romancier. S'il écrit des romans c'est parce qu'il n'a pas le don du vers et surtout parce que son idée de l'art ne peut être mieux réalisée que sous une telle forme. Quelque dix ans plus tard nous verrons par exemple apparaître Zola, qui se donnait pour tâche de bâtir des romans et de pousser le genre dans une direction nouvelle. Rien de semblable chez Flaubert.

Son génie n'a pas été formé par ses prédécesseurs directs. S'il s'est spécialisé, ce n'est point par goût, mais parce que cette spécialisation lui convenait seule, lui était imposée par ses doctrines. Ses romans n'ont été que sa théorie mise en action.

Car si on applique dans la prose les quatre qualités qu'il professe : l'impersonnalité, l'impassibilité, la vérité et le beau style, il faut qu'il en sorte sa conception du roman réaliste et rien d'autre. J'insiste ici sur ce fait que cette métamorphose du genre ne fut pas faite en dedans mais en dehors de lui. Peut-on nommer des écrivains antérieurs comme Balzac ou Chateaubriand, les prédécesseurs directs de son roman, de ce roman né tout entier de théories d'art ?

Il va de soi qu'au point de vue technique il est redevable à Balzac et à Chateaubriand, puisant chez l'un la préoccupation des aspects extérieurs, chez l'autre l'art de l'expression...

... Donc il fallait que son premier roman fût — selon le principe qu'il avait conçu — le contraire de ce qu'était la première version de la *Tentation ;* il fallait qu'il fût impersonnel, qu'il eût le moins de lyrisme possible, qu'il fût terre à terre, qu'il fût, selon sa propre expression, une chose « hors de lui ». C'est de ce principe que découlent *Madame Bovary*, l'*Éducation sentimentale*, les *Trois Contes*, *Salammbô*, et même *Bouvard et Pécuchet*.

Prenant la vérité pour point de départ, il évite les minuties, recherche la généralité et l'exactitude d'observation. Il se préoccupe du motif plus que de l'action, du milieu plus que des personnages. Tout ce qui porte un caractère d'exception l'offusque.

Il se refuse à développer une action trop extraordinaire ou à peindre des caractères trop particuliers.

Par contre les personnages principaux, même les « héros » comme Mme Bovary ou Frédéric Moreau, servent plutôt à bien accentuer le milieu qu'à en devenir l'axe. Et c'est là un des traits qui caractérisera bientôt les romans modernes. Jusqu'ici, en effet, même chez Balzac, le héros, si ce n'est l'action, domine tout. Dorénavant avec le réalisme grandissant ce sera le milieu qui prendra la place principale, jusqu'à aboutir chez Rodenbach à se substituer à l'action.

Cependant les romans de Flaubert ne sont jamais des pages arrachées de la vie comme les œuvres des naturalistes, car comme il le dit lui-même « pour être vrai dans la littérature il faut être général ». Donc il ne se contente pas de coucher sur le papier ce qu'il observe ; pendant des années il étudie et amasse des notes sur tout le milieu qu'il veut dé-

crire. Ce n'est qu'ensuite qu'il recueille les traits les plus significatifs, pour en dernier lieu chercher quelqu'un qui rende vrais et vivants tous les petits gestes, tous les traits de caractère qu'il a choisis.

Il décrit des « mœurs de province » (sous-titre de *Madame Bovary*), « l'histoire d'un jeune homme » (celui de l'*Education*) comme il y en avait beaucoup aux environs de 1848 ou encore il reconstitue des mœurs et des coutumes générales du IIIe siècle avant Jésus-Christ.

Le premier roman qu'il publia fut *Madame Bovary* (1856). Elle souleva un procès qui finit par une victoire éclatante de l'art et assura le succès du livre. Ce fut l'œuvre de Flaubert, la plus admirée pendant sa vie et aux dépens des autres, comme il s'en plaignait lui-même. Belle et solide, cette étude où l'auteur atteignit tout de suite à la perfection éclipsa les autres par simple droit de naissance. Celles-ci n'ajoutèrent rien à son succès, mais *Salammbô* (1851), l'*Éducation sentimentale* (1859), les *Trois Contes* (1877) et l'œuvre posthume *Bouvard et Pécuchet* devaient confirmer sa haute valeur et il faut les considérer ensemble pour reconnaître en Flaubert le vrai fondateur du roman moderne.

Cependant l'œuvre de sa vie, celle où il confessa le pourquoi de son pessimisme, celle où il exprima toute sa douleur et toute la douleur du monde fut la *Tentation de Saint Antoine*. Retravaillée à trois reprises, elle ne fut définitivement achevée et publiée qu'en 1877. A cette philosophie nihiliste dont il sort et d'où dérive toute sa théorie de l'art, il retourne vers la fin de sa vie, car *Bouvard et Pécuchet* n'est autre chose, comme thème principal, que

le sujet transposé de la *Tentation*, c'est-à-dire qu la constatation amère de la vanité des actions hu maines, de l'inanité de la poursuite de la perfectio et du bonheur, qui aussi bien chez deux bourgeoi que chez un saint n'aboutissent à rien...

La vie de Flaubert commencée par un sanglot finit par un rictus ironique à force de douleur...

Anatole France a dit dans un de ses portrait vivants de la *Vie Littéraire* que Flaubert est u homme qui cherche continuellement, qui flotte entr le Romantisme et le mouvement nouveau. Nou avons, je crois, suffisamment démontré qu'il es bien au contraire à la limite de l'un et de l'autre qu'il est un caractère précis : il est romantique d tempérament, mais par son œuvre, par sa façon d comprendre le travail du style, par sa théorie i est le premier auteur moderne, je dirai même l premier maître moderne de toute la littérature qu succède au Romantisme. Dorénavant chaque roman cier lui sera redevable de quelque chose et son in fluence ne cessera de se faire sentir jusqu'à no jours. Actuellement, on accepte encore au moin en partie les idées neuves qu'il a émises et les roman ciers qui le suivent comme E. et J. de Goncourt comme Daudet et Zola se disent ses disciples.

Cependant ces trois romanciers ne le furent e réalité que partiellement, car les Goncourt présen tent une sensibilité trop exagérée, un dilettantism trop excessif, enfin une individualité trop forte pou pouvoir réellement appartenir à une école, même la sienne. Daudet fut un romancier exclusivemen romancier, médiocrement préoccupé d'idées géné rales littéraires. Enfin Zola, quoique admirateur d

Flaubert, à qui il emprunta la technique de son art, le délaissa bientôt, attiré par des spéculations qui sont plus du domaine de la science que de celui de l'art.

Ce qu'il reste qu'il leur apprit à tous c'est l'observation exacte de la vie extérieure, c'est la vérité !

∴

Les premiers, chronologiquement, des maîtres du réalisme moderne furent les frères Edmond (1822-1886) et Jules (1830-1870) de Goncourt. Leur collaboration, fait presque unique qui ne se rencontre qu'en France de temps en temps, dura une vingtaine d'années, et même après la mort de son frère, Edmond de Goncourt continua à poursuivre son œuvre, dans le sens où il l'avait tout d'abord dirigée avec Jules de Goncourt. Il semble parfois qu'à force d'amour, de communion d'idées et d'habitudes ils s'imprégnèrent tellement l'un de l'autre qu'ils ne furent qu'un seul cerveau dans deux corps. La différence entre les œuvres publiées par les deux frères et par celui qui survécut est en réalité minime. Elle paraît ne résider que dans l'effet d'une évolution naturelle, et ne tenir qu'un tout petit peu au style qui devient moins nerveux et moins éclatant de couleurs à la mort de Jules.

Comme chez Flaubert, chez les Goncourt, l'œuvre est une manifestation de l'amour de l'art. Seulement, si chez le premier c'était vraiment le grand et vrai amour, chez les Goncourt c'est bien plus une manie. Ils aiment l'art dans le bibelot, c'est-à-dire que malgré leur goût pour les choses d'une

plus haute valeur, leur intérêt et leur plaisir quotidiens les portent surtout vers ces petites œuvres pleines de charmes, qui se fanent si tôt ou se cassent si vite. Ils ne se lasseront jamais d'écouter le frou-frou des robes en soie de Lyon du XVIII[e] siècle, ils rempliront la maison de tout ce que les pays et les peuples peuvent procurer, de tout ce que le Japon peut exporter, de tout ce que les siècles passés ont laissé de précieux, de pittoresque en héritage. Ils seront toujours à l'affût de vieilles tentures, de tapisseries, de gravures, de vases d'ivoires anciens. En même temps que leurs goûts, leurs sensations perdent de leur amplitude, s'aiguisent ou deviennent plus profondes. Je doute qu'ils aient pu pleurer les larmes d'Héloïse ou de Louis Lambert.

Cependant ils ont une faculté inouïe de recevoir les impressions et d'en vibrer. S'ils souffrent d'une petite plaie ils l'agrandissent en la déchirant pour savoir ce qu'il y a au fond d'elle. Ils sont des *dilettanti* en l'amour, avec leurs sensations, avec leurs manies, dans leurs vies mêmes, mais des *dilettanti* géniaux. Tout leur œuvre vient de leur dilettantisme et porte cette empreinte.

Le premier roman des Goncourt qui suscita l'attention du public porte le titre : *Les hommes de lettres : Charles Demailly*. De même que le titre, le récit se divise en deux parties : l'une réservée à l'étude du monde du journalisme, et l'autre à la vie amoureuse d'un poète, qui, croyant épouser dans une ingénue de théâtre une vraie ingénue, découvre peu à peu une actrice sans cœur ni amour. Elle le fait souffrir dans ses fibres d'homme et d'artiste, devient la cause de sa folie et de sa mort mi-

sérable. La première partie du roman est faite avec des notes prises sur le vif dans la société du héros, la seconde est une étude d'une exactitude presque médicale des aliénations mentales.

Si, déjà, Stendhal et Flaubert, pour ne pas chercher plus loin, s'appuyèrent sur des faits réels et s'en servirent l'un comme base de son *Rouge et Noir*, l'autre de sa *Madame Bovary* tout en les transformant selon leurs tempéraments, les Goncourt prirent en notes, des mots, des gestes des hommes entiers et les transcrirent tels que dans leur roman. On y voit Th. Gautier avec sa définition célèbre de lui-même : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », on y entend le langage vif et coloré de Flaubert, on y voit Paul de Saint-Victor, Th. de Banville, enfin toute cette société littéraire et artistique du Second Empire. C'était bien la première fois qu'un auteur dessinait les portraits des gens qu'il connaissait sans pour cela les vouloir caricaturiser ni faire de son œuvre un roman à clef. C'était la première fois aussi qu'on voyait (dans la seconde partie du livre) une maladie étudiée avec tant d'exactitude minutieuse et scientifique.

De même le style ici est nouveau et autre que ceux qui existaient avant. Les auteurs veulent surtout nous donner la sensation exacte de ce qu'ils décrivent. Ce n'est plus ici l'effort d' « énoncer clairement une idée » ni de peindre un paysage, c'est la sensation qu'ils ont eux-mêmes éprouvée, qu'ils veulent que nous ressentions à notre tour. Ils ne châtient pas la langue à l'exemple de Flaubert pour qu'elle ait des lignes pures, ils jettent

simplement le mot juste, court et précis, le seul qui existe et ils vont même jusqu'à oublier les vieux préceptes de grammaire. Leur méthode était précisément celle qu'on employa depuis en peinture (Segantini, ou Van Rysselberghe) la méthode du pointillé [1]. C'est eux qui ont créé le style « impressionniste ».

Tels qu'ils furent dans *Charles Demailly*, ils restèrent dans leurs romans postérieurs dans *Sœur Philomène* (1861) qui contient d'une part une étude des mœurs d'hôpital et d'autre part l'histoire de l'amour et l'influence de la boisson sur l'homme qui veut s'oublier. *René Mauperin* (1864) représente le monde bourgeois et retrace l'agonie lente d'une malheureuse jeune fille frappée d'une maladie de cœur. Ailleurs c'est un tableau coloré des ateliers de peintres et la décomposition du talent sous l'influence lente et sûre d'une maîtresse : *Manette Salomon* (1867). Toujours c'est la description du milieu où se débat un être maladif, avec cette différence, toutefois, que dans leurs premières œuvres le milieu et l'individu sont traités comme deux éléments distincts tandis que dans leurs autres œuvres, la composition est plus serrée, le rapport mieux établi. C'est le cas de *Germinie Lacerteux* (1865) et des romans composés par Edmond de Goncourt seul.

On a dit des Goncourt (M. Paul Bourget et E. Zola) que ce sont eux qui ont le plus modifié le roman depuis Balzac et que ce sont eux qui l'ont

1. C'est une comparaison que j'emprunte à M. Lanson qui toutefois n'aime pas beaucoup les Goncourt et les traite avec trop de sévérité peut-être.

dirigé dans des directions nouvelles. Il me semble cependant qu'un tel mérite doit revenir entièrement à Flaubert, de qui découle tout le roman postérieur. Les Goncourt n'ont fait qu'aiguiser quelques-uns des traits particuliers de la théorie du maître. La seule originalité qu'on ne puisse leur contester et qui leur soit bien personnelle comme elle est, du reste, inimitable, c'est celle de leur style.

Leur titre de gloire dans l'évolution du roman est inséparable de leur tempérament maladif et sensitif : ils ont poursuivi la vérité jusqu'à la prendre pour l'art lui-même. Flaubert se documente pour son œuvre et je songe que M. Brunetière n'a pas tout à fait tort, quand il écrit, poussé par sa haine des naturalistes, qu'ils font un roman « pour écouler leur stock de notes ». Les Goncourt étudient la vérité sous un angle double, c'est-à-dire qu'en même temps qu'ils traitent le milieu dans ses rapports sociaux, ils font de la psychologie scientifique. Mais l'étude du milieu implique la nécessité de l'observation générale, sans laquelle on a peine à se l'imaginer. Or l'esprit de sensitives, des Goncourt, « leurs âmes maladivement impressionnables[1] » se plaisaient dans l'étude des cas anormaux des tares physiologiques (la folie dans *Charles Demailly*, l'hystérie dans *Germinie Lacerteux*, l'abrutissement sous l'influence du silence contenu dans la *Fille Élise*, etc...). Flaubert dit qu'il faut toujours généraliser, eux au contraire placent des sujets exceptionnels dans des cadres spéciaux.

1. Ce sont eux-mêmes qui se sont définis ainsi.

Pour résumer ce que j'ai dit d'eux, je reconnaîtrai que s'ils apportèrent peu de choses nouvelles, ils marquèrent néanmoins une date dans l'histoire du XIXe siècle, à cause de la grande valeur de leurs œuvres, et parce qu'ils ont mis au premier plan des idées qui jusqu'à eux n'avaient paru que secondaires. En créant *Germinie Lacerteux*, ils ont donné naissance à l'école qu'on appellera naturaliste.

Cette histoire d'une servante qui, par le fond de son caractère ressemble à la félicité du « cœur simple » de Flaubert, est bien le chef-d'œuvre du naturalisme que Zola ne put jamais écrire.

CHAPITRE IV

« Spleen et Idéal »

« Tout était pris dans le domaine de l'idéal.

« Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante. D'autres avaient pris le foyer, la vie rurale, etc.

« Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il ?

« Ce que Baudelaire a pris il y était comme forcé[1]. »

Il fallait bien en effet au déclin du Romantisme que quelqu'un explorât les régions de la vie jusqu'alors inconnues de la littérature, celles qui offrent un caractère de mystère et de paradoxe, de perversité sensuelle et de folie. Il fallait qu'on parlât des sentiments bizarres et des émotions délicates, raffinées, des sensations nuancées et des idées extravagantes.

Cette tendance s'était fait jour d'ailleurs dès la

1. Sainte-Beuve. *Petits moyens de défense tels que je les conçois*, cité par E. et J. Crepet : Ch. Baudelaire, Vanier, 1907, p. 229.

naissance du Romantisme, et le génie de Hoffmann lui avait conféré le droit à la vie par ses *Contes Fantastiques*. En France, un peu plus tard, le « lycantrope » Petrus Borel, Gérard de Nerval et plusieurs autres avaient puisé l'inspiration à la même source qu'Hoffmann [1].

Cependant les traits les plus caractéristiques d'une conception littéraire et sentimentale ne se distinguent avec netteté que lorsque les lignes générales en ont été dessinées déjà. Alors seulement ils s'aiguisent, ils s'affinent et s'exacerbent jusqu'à devenir maladifs et fragiles à cause de leur délicatesse même.

Au moment donc où le romantisme commençait à décliner, ces signes apparurent ; et ce fut entre 1850 et 1870 que se révélèrent les auteurs qui devaient broder avec la fantaisie et le rêve les plus rares dentelles : Charles Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, peu de temps après Villiers de l'Isle-Adam.

Leur jeunesse, leur adolescence, se passèrent entièrement sous l'influence enfin dominante du romantisme vainqueur. Le temps n'apportait pas seulement des chefs-d'œuvre avec lui, il faisait naître une idolâtrie de l'art et du métier de poète inconnue jusque-là. Cet art nouveau qui fit vivre et mourir Chatterton, Hoffmann et Gérard de Nerval, cet art auquel il fallait ses martyrs et ses apôtres, devint pour ces jeunes enthousiastes le bonheur et la joie suprême. Il les imprègne et constitue la partie de leur âme la plus chère, celle qui leur

1. Cf. de l'auteur. *Le Conte Fantastique dans le Romantisme français*. B. Grasset, 1909,

semble la plus importante, et à travers laquelle ils regardent la vie comme à travers un verre grossissant et coloré.

Ils eurent pour maîtres cent auteurs, dans les livres desquels ils firent l'apprentissage de la vie. Leurs conceptions furent donc — pour ainsi parler — de seconde main, et presque entièrement livresques. Ainsi peut s'expliquer en partie ce qu'il y a de subtil dans leur nature en même temps que dans leur style recherché. Leurs âmes « décadentes » ressemblaient à une admirable orchidée de serre chaude.

On peut définir les caractères de leur peine avec ces deux mots pris dans leur plus large acception de sublime et d'horrible poussé à l'extrême « spleen et idéal »

Ils conviennent également aux trois auteurs que j'ai déjà cités et qui ne furent différents qu'à raison du fond même de leurs tempéraments. Chez Baudelaire domina l'amour de l'art, chez Barbey d'Aurevilly le catholicisme militant, chez Villiers l'enthousiasme, la noblesse d'esprit et la haine de l'injustice.

∴

Brunetière remarque chez Baudelaire avant tout deux traits caractéristiques et principaux : la décadence et l'artificiel, en sous-entendant sous le mot de décadence l'idée de dégénérescence. L'éminent théoricien de l'évolution des genres, ici comme parfois ailleurs, se trompe un peu semble-t-il. En premier lieu, en effet, est-ce que la « décadence » n'im-

plique, pas en dehors d'autres éléments, l'artificiel ? On ne peut pas donner comme caractéristiques deux traits dont l'un fait déjà partie de l'autre. Et puis la décadence de Baudelaire, il faut le noter, n'est pas celle de la dégénérescence, elle n'est pas quoi qu'on en ait dit une « phosphorescence de pourriture ». C'est la décadence d'une aristocratie, peut-être détournée légèrement de sa route, mais raffinée ; c'est si l'on veut un cercle fermé, mais où quiconque s'est introduit, a trouvé des voluptés et des délices inouïes[1].

Du reste, cette décadence, cette exclusivité, cette aristocratie de lettres que commence Baudelaire et qui subsiste aujourd'hui, ne marque-t-elle pas l'évolution naturelle de la poésie romantique, de l'application de la théorie de l'art pour l'art, qui lui succède ?

Du moment qu'on accepte la théorie de l'art pour l'art, en elle-même, il paraît naturel d'accepter aussi qu'elle se subtilise, qu'elle s'éloigne de plus en plus de ceux qui ne la sauraient comprendre. Sortie de l'art, elle revient à l'art, s'enclôt en lui. Au cours des temps, se restreignant, se subtilisant, elle devient « l'art pour les artistes ». Elle est inintelligible aux non initiés, mais recèle des trésors admirables ne serait-ce que pour ceux qui connaissent l'auteur. Enfin il se peut que tout à fait à l'apogée de son raffinement, elle finisse par ne plus avoir de sens que pour ceux qui l'ont créée.

Cependant un tel résultat n'apparaît que bien

1. Comparez le magistral chapitre sur la décadence de Paul Bourget dans son essai sur Ch. Baudelaire, faisant partie de ses *Essais de Psychologie Contemporaine*, t. I, Plon.

longtemps après Baudelaire. On ne peut que très rarement en attribuer la cause à quelques-uns même de nos contemporains.

... La décadence implique en soi l'artificiel car, étant le résultat d'une éducation purement littéraire, elle colore la vue. Baudelaire l'a introduite le premier dans la littérature. Il réagissait ainsi fortement contre ce qu'il abhorrait le plus, contre Joseph Prud'homme. « Autant que possible, il bannissait de la poésie l'éloquence, la passion et la vérité calquée trop exactement. Il avait un goût particulier pou rl'artificiel... Il se plaisait dans cette espèce de beau composite et parfois un peu factice qu'élaborent les civilisations très avancées ou très corrompues. Disons pour nous faire comprendre par une image sensible qu'il eût préféré à une simple jeune fille n'ayant d'autre cosmétique que l'eau de sa cuvette, une femme mûre employant toutes les ressources d'une coquetterie savante, de lait virginal, de brosses d'ivoire et de pinces d'acier... Il aimait ces retouches faites par l'art à la nature, ces rehauts spirituels, ces réveillons piquants posés d'une main habile pour augmenter la grâce, le charme et le caractère d'une physionomie... Ce goût excessif, baroque, antinaturel presque toujours contraire au beau classique, était pour lui un signe de la volonté humaine corrigeant à son gré les formes et les couleurs fournies par la matière [1]. »

M. Brunetière a peut-être raison quand il flétrit cette tendance. Au cours des années, elle devient peut-être pernicieuse pour des êtres impressionna-

1. Th. Gautier, *Charles Baudelaire*.

bles et sans volonté ni force pour ces Des Esseintes, qui, pareils à Louis II de Bavière, rejetaient avec horreur une rose qu'une minute avant ils avaient admirée, la croyant artificielle.

Elle eût été funeste aussi à Baudelaire si le caractère fondamental de son génie de poète s'était trouvé en rapport complet avec elle. Mais elle n'acquit qu'une importance secondaire à cause de ses qualités incomparables. Dans l'ensemble, elle ne fait qu'ajouter à ses œuvres un parfum nouveau, très fin, très délicat, une saveur particulière bien faite pour plaire aux vrais artistes. Avec le paradoxe, l'artificiel de décadence est ce qui caractérise le mieux l'originalité de Baudelaire.

Chez lui, le paradoxe né du goût de l'artificiel n'était qu'une attitude prise pour éblouir les gens. Tous ses amis nous racontent combien cette préoccupation le hantait ; de même qu'il s'était teint un jour les cheveux en vert, ou qu'il racontait aux Belges ébahis, comment il avait assassiné son père, souvent son esprit contradictoire le poussait à cacher son vrai sentiment sous des mots brillants et clinquants. Mais quand nous les dépouillons de leur costume, nous découvrons une vérité sombre et triste. Du reste tout paradoxe vrai n'a du paradoxe que l'apparence ; s'il n'est pas vrai, il n'est plus un paradoxe, mais bel et bien une simple sottise.

La décadence de Baudelaire, cette décadence qui fut la source de ce « frisson nouveau » dont parle Hugo, eut pour effet d'exaspérer la sensibilité du poète, de la pousser jusqu'à l'extrême, jusqu'à devenir maladive, jusqu'à devenir céleste. Si le paradoxe et l'artificiel sont les deux traits marquants

de la forme de Baudelaire, la sensibilité compose le fond de son âme d'homme et de poète.

Personne peut-être avant lui n'avait éprouvé des sensations, des impressions aussi subtiles, aussi fines. Ses nerfs, tout son corps vibraient cent fois plus intensément que celui d'un homme ordinaire. Personne n'avait avant lui subi l'influence des parfums ou éprouvé les sensations du toucher avec autant d'intensité.

Il comprend comme on la comprendra plus souvent après (Oscar Wilde) la correspondance qui existe entre l'odeur et le son de la couleur.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois verts comme les prairies
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Il a le toucher « exact, exaspéré » comme dit M. Lanson, et parfois non seulement il évoque des images visuelles mais encore il donne l'impression qu'on touche à ce qu'il décrit. Rappelons-nous les *Chats* ou les *Métamorphoses du Vampyre*, des *Pièces condamnées*.

Il en est de même au point de vue moral et intellectuel et chez le plus génial des auteurs modernes nous voyons apparaître pour la première fois

cette fine nuance de sentiment que nous retrouvons aujourd'hui chez Charles-Louis Philippe ou Jules Renard. Car ainsi que toutes choses un sentiment change au cours des âges, ou plutôt c'est la perception de ce sentiment, qui se déplace selon le caractère du temps. Considérons par exemple la pitié qui jadis vers la fin du XVIIIe siècle pleurait en Rousseau le sort de toute une classe asservie par une autre. Au commencement du XIXe siècle, le poète s'apitoie sur l'individu, sur le sort de l'homme en lutte avec la société qui le menace, et l'opprime. La pitié des modernes incline davantage vers ces choses qui paraissent à première vue insignifiantes, mais qui éveillent cependant en nous des émotions d'une résonnance si profonde et si prolongée. « Ce sont les choses les plus simples, les plus humbles qui nous mordent le plus au cœur. » Ces mots de Maupassant me reviennent ici, et c'est à eux que je pense toujours quand je lis les modernes. Mais voici un exemple typique du genre de pitié qu'éprouve Baudelaire :

Il est tiré du *Désespoir de la Vieille* (des *Petits Poèmes en prose*)... « La petite vieille ratatinée se sent toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire ; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.

« Et elle s'approche de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables.

« Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépite, et remplissait la maison de ses glapissements.

« Alors la bonne vieille se retire dans sa solitude éternelle, et pleurait dans un coin, se disant : — Ah ! pour nous, malheureuses vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer ! »

(Remarquons, en passant, que cet admirable poème est l'ancêtre de beaucoup d'œuvres plus récentes inspirées d'un même sentiment, depuis l'épisode de la *Tante Lison* d'une vie de Maupassant jusqu'à *l'Oreille Fine* de Jules Renard, le *Père Perdrix* de Charles-Louis Philippe, et *Polochon* ce livre charmant paru hier de G. de Pawlowski. La pitié ici est poussée jusqu'au plus sublime raffinement de la sensibilité ; ailleurs, les autres sentiments exprimés par les *Poèmes en Prose* sont éprouvés avec une telle finesse de subtilité qu'ils prennent l'allure de quelque sensation surhumaine).

C'est sur les cimes des montagnes, ou plutôt entre les dentelles d'une flèche de clocher, sinon dans les gouffres d'enfer que Baudelaire trouve l'expression de ses passions et de ses pensées. Il a toujours l'impassibilité de Don Juan, non seulement en face de la mort, mais aussi en face l'omniscience de la vie de l'au-delà.

« Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un *abîme*
« C'est vous Lady Macbeth, âme *puissante en crime*,
« Rêve d'Eschyle éclos au *climat des autans*; »

C'est parmi les *Poèmes en Prose* qu'il faut chercher des exemples de ces sensations dont on a parlé qui « vont jusqu'au surnaturel ». En ce livre,

Baudelaire se révéla entièrement ; dans les *Fleurs du mal*, en effet, on reconnaît parfois encore le désir d'étonner ; l'exubérance de la jeunesse n'y est pas tout à fait éteinte. Si nous relisons *les Yeux de Pauvres*, *une Mort héroïque*, *la Fausse Monnaie*, *les Vocations*, *Portraits de Maîtresses*, toujours nous voyons : ici la haine, là le mysticisme, ailleurs l'ennui toujours poussé jusqu'à l'exacerbation.

...Les enfants s'amusent souvent à gonfler des bulles de savon. D'abord laiteuses et troubles, elles se clarifient, bientôt brillent, miroitent, deviennent oranges, pourpres, violettes, vertes, puis s'assombrissent enfin d'un noir éclatant et splendide, mais funèbre, avant de s'évanouir. Jamais elles ne paraissent aussi belles que dans ce deuil anticipé de leur mort. L'affinement des sensations et des sentiments de Baudelaire offre le même genre de beauté.

De ce pressentiment qu'il a de la fragilité humaine vient peut-être aussi ce qu'on appelle son pessimisme. Mais il ne faut pas voir là « l'amère et définitive malédiction jetée à l'existence par le vaisseau qui sombre dans l'irréparable nihilisme ». Rappelons-le-nous bien, en effet, à l'exception de quelques rares vers de jeunesse, Baudelaire laisse toujours percer son espoir, humilié, il est vrai, et assombri, mais jamais défaillant. Nous voyons dans une des dernières pages qu'il ait écrites, quelle était sa « règle de conduite » : « Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ; les prier de me com-

muniquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs et d'octroyer à ma mère une vie assez longue pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée, ou du moins tant que mes forces me le permettront ; me fier à Dieu, c'est-à-dire à la justice même, pour la réussite de mes projets. Faire, tous les soirs, une nouvelle prière, pour demander à Dieu la vie et la force pour ma mère et pour moi... »

... Le style de Baudelaire ressemble à son œuvre : même décadence, mêmes sensations subtiles et raffinées !

Pour tous ses défauts et pour toutes ses qualités Baudelaire devint le maître de la génération d'artistes, les symbolistes et les décadents, qui se partagèrent les débris de son héritage, mais qui les utilisèrent selon leurs tempéraments.



Il existe une charmante anecdote qu'on raconte sur Barbey d'Aurevilly. Un jour après un duel, un ami lui demandait comment il avait pu se battre, lui, catholique convaincu. Il répondit : « Mes passions sont plus fortes que mes principes. » Ce mot résume l'homme et l'œuvre. Barbey d'Aurevilly présente en effet une double apparence ; deux éléments se croisent chez lui, l'un composé de catholicisme et de légitimisme farouche, l'autre tout entier constitué par un tempérament fougueux. Il semble que ses principes n'aient d'autre rôle que de faire mieux ressortir ses passions, passions exquises et ardentes. Jusque vers l'année 1846, Bar-

bey d'Aurevilly était républicain, il se convertit alors au catholicisme sous l'influence d'Eugénie de Guérin et plus encore de R. Brucher [1]. L'amour de la race, des formes hiératiques, du beau geste, encore plus beau lorsqu'il est inutile, le prédisposait à cette évolution.

De son catholicisme, certainement « païen » qu'il prêchait toujours et partout, il fit une sorte de digue qu'il opposa à la grandiose vigueur de ses passions. Les vagues sont-elles jamais plus splendides que lorsque repoussées par un obstacle elles s'éparpillent en mille jeux d'écume ? Cette digue en brisant l'élan de ses passions les força à s'élever au-dessus d'elles-mêmes et les empêcha de s'aplanir sur une surface trop vaste. Car il faut bien en convenir, non seulement Barbey d'Aurevilly manque de sang-froid et de justesse de jugement, mais peut-être la passion a-t-elle voilé chez lui ce qu'on nomme une haute intelligence. La logique, l'esprit scientifique et la clairvoyance lui font défaut.

C'est sa passion débordante et contrariée qui le force à écrire. La moitié au moins de son œuvre s'explique ainsi, formée qu'elle est de pamphlets, de critiques, de diatribes violentes contre ce qui ne lui plaisait pas et de panégyriques exaltés de ce qu'il admirait. Aussi bien, est-ce la passion qu'il a décrite partout et toujours dans ses romans ou ses nouvelles.

Si c'est à cause du raffinement de ses sensations que nous avons appelé Baudelaire un décadent, nous dirons de Barbey d'Aurevilly qu'il était en

1. Cf.: f. Barbey d'Aurevilly pur G. Grelé. Cacn 1902, 2 vol.

quelque sorte un décadent de tempérament. Il a écrit quelque part « le mot *diabolique* ou *divin*, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime des sensations qui vont jusqu'au surnaturel ». Et ce qu'il décrit toujours, ce sont bien les sensations divines ou diaboliques, celles qui dépassent presque la force de l'homme. Il nous raconte tantôt l'histoire de l'amour poussé jusqu'au crime, tantôt celle de l'amour tragique qui fait mourir : (*Le Bonheur dans le Crime* et *Le Rideau Cramoisi*). Ce qui l'intéresse, c'est la pitié élevée jusqu'au sublime, presque immatérielle, immortelle même (*Ce qui ne meurt pas*) ; le malheur qui n'espère aucune issue (*Histoire sans Nom*). Toujours il nous fait voir la passion parvenue à sa dernière limite imaginable. Il ajoute ainsi une nouvelle nuance aux couleurs intenses du prisme dont la gamme sert d'expression à l'art moderne. Et il s'apparente à Baudelaire en traitant les passions comme l'autre avait traité les sentiments. Cependant, quoiqu'on ait rapproché souvent ces deux esprits, leur ressemblance n'est qu'extérieure ; Barbey d'Aurevilly s'impressionne profondément de ce qui pour Baudelaire n'est qu'un masque, du dandysme (culte de la race, etc.). Enfin l'effort que Baudelaire a fait pour ne pas transgresser les règles de la théorie de l'art pour l'art dont il sortait, Barbey ne pouvait même pas le comprendre. Dans ses écrits il n'observe d'autres règles que celles qui sont en tout artiste. Mais artiste il l'était, certes, au plus haut degré, ce qui fait qu'encore qu'il écrive comme il veut, son œuvre est une véritable et fine œuvre d'art. Son style n'appartient à aucune école, à aucune doctrine et n'est

influencé par personne. Il n'est ni réaliste, ni psychologue et cependant un peu tous les deux. Il fait un portrait psychologique de ses personnages, il révèle dès le commencement de ses livres leurs dessous psychologiques, mais ensuite il les place dans un paysage et observe leurs gestes. « Nous avons partout la passion choquante, expansive ; ici c'est la passion aux lèvres fermées, aux gestes muets. Tragédies, avec quoi on ne saurait faire des tragédies, autrement que mimées, et encore ! [1] »

Ce n'est souvent que le dernier mot (chez lui toujours sublime) qui explique tout le drame qui se déroulait silencieusement.

On dit — et avec raison — que l'expression ne fait qu'un avec le sujet d'une œuvre. *Le Cid* ne pouvait pas être autrement écrit qu'il est ; nous ne saurions nous représenter *Madame Bovary* que racontée dans une langue fine et savante, parfaite en sa beauté régulière. Le passionnel Barbey d'Aurevilly ne pouvait s'exprimer que dans un style ressemblant à une fanfare, aux « cris des canons tout enrhumés de rouille » [2], dans un style fait pour dépeindre des batailles morales et des remords. Barbey fut exemple unique au XIXe siècle : l'homme devenu artiste par la seule force de ses passions.

Dans un certain genre de littérature, son influence reste en réalité très grande. Joséphin Peladan, Léon Bloy, Reclus même et J.-K. Huysmans, mais plus particulièrement Villiers de l'Isle-Adam, tous la subirent. Quant à l'influence qu'il aurait exercée

1. Remy de Gourmont : Vie de Barbey d'Aurevilly dans *Promenades littéraires*, 1re série, *Mercure de France*.
2. L'expression est de Villiers de l'Isle-Adam.

sur Baudelaire, quoiqu'on en ait parlé beaucoup, je n'y crois pas. En effet, si Barbey était de plusieurs années l'aîné du poète des *Fleurs du Mal* (il est né en 1808 et Baudelaire en 1821) il ne commença à faire école que vers 1862.

Le comte Philippe-Auguste-Mathias de Villiers de l'Isle-Adam fut un des plus grands écrivains français et un de ceux que connut le moins le gros public. Son œuvre dont parle avec enthousiasme un poète aussi fin que Mallarmé, son œuvre qui a fait les délices d'un romancier comme Huysmans, d'un sensitif subtil comme Rodenbach et du critique le plus intelligent peut-être de notre temps, M. Rémy de Gourmont, cette œuvre la plus poétique et la plus artistique de ces quarante dernières années est presque ignorée en France. En Finlande on en parle et on étudie la vie de son auteur [1]. Elle est traduite en allemand, en russe, en anglais, en polonais. Par contre, il n'y a que quelques éditions françaises de *l'Eve future*, « l'un des rares livres immortels de la fin du XIX[e] siècle ».

Comme Chatterton, Gilbert, Villiers de l'Isle-Adam incarne le type du poète moderne, de l'être qui paraîtrait impossible dans la vie réelle, et qui ne serait à sa place que dans un roman sentimental. Il s'est lui-même adressé les paroles suivantes avec un pressentiment funèbre en considérant son ouvrage. « Ces pages décèlent un souci constant de beau pur et de qualité désintéressée, on y sent

1. En réalité M. de Kraemer a publié une étude très documentée sur ce grand écrivain français sous le titre : *Villiers de l'Isle-Adam. En litteratur historish studie of Alexis Kraemer* 9 février 1900.

frémir, sous le voile de ses vingt-cinq ans, *le mens divinior,* le goût du rare, la recherche d'intégrité dans l'expression, l'éclair créateur. Or, vous êtes pauvre, vrai, donc votre avenir : Dilution forcée de vous-même, en menues productions obligatoires, impossibilité d'écrire l'œuvre vraie et puissante, mépris final de tous et de vous-même ; vieillesse précoce et sans ressources, agonie, tous les yeux au ciel de vos « confrères », grabat d'hôpital ou de garni pour l'ultime soupir, et sauf la sépulture par souscription, la probable fosse commune de tous les moraux du monde. Puis, une statue, peut-être en un square, où votre ombre de bronze sempiternellement entourée de bonnes d'enfants, semblera bénir le carlinisme humain, dont les demi-sourires poursuivront votre mémoire et dont vous aurez été le dindon [1] ».

Sa statue, il l'attend encore. Pourtant il ne fut pas un auteur « difficile » une fleur de ces serres chaudes dont l'entrée est interdite aux non-initiés, il ne fut pas un artiste jaloux de son art et exclusif, au contraire, il réunit tous les éléments de cette clarté française si vantée, tout le monde peut le « comprendre », suivre l'émotion qui palpite chez lui et s'en imprégner, tout le monde pourrait admirer son style incomparable, et pourtant... Cet homme qui, comme il le disait, voulait ajouter à l'illustration de sa famille la seule gloire vraiment noble de nos temps, celle d'un grand écrivain [2] comprit que désormais même cela lui était — à lui seul — impossible.

1. *Maître Pied* dans *Nouveaux Contes cruels.*
2. Cité par S. Mallarmé.

Né d'une famille des plus anciennes à Saint-Brieuc le 7 novembre 1840, il est mort à Paris le 18 août 1889 à l'Hôpital des Frères de Saint-Jean de Dieu. Il traversa la vie aimant la bonté, la beauté, l'art, haïssant l'injustice ; la mort ne fut pour lui qu'un réveil.

Tel pourrait être son épitaphe.

. . . .

Villiers entra dans la vie avec toutes les qualités d'homme ; la misère et l'insuccès ne le transformèrent pas ; elles ne le douèrent que d'une seule arme : l'ironie. Il avait ce rire terrible et cruel pour ce qu'il méprisait, strident comme un bruit de vitres brisées, amer comme l'hysope et si fin qu'il me semble qu'il y aurait beaucoup de gens pour ne voir qu'un paradoxe dans *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, *Les Brigands* ou *Les Amies de pension*. Cette arme dont les effets sont heureusement négatifs, il l'a perfectionnée au plus haut degré, il en a fait réellement le plaisir solitaire d'un homme d'esprit dans un salon de sots prétentieux. C'est sous l'impulsion de son ironie qu'il a créé « Tribulat Bonhomet » qui devait être « l'archétype de son siècle ; le docteur philantrophe et l'homme du monde », qui devait incarner la sottise éternelle de la raison, du bon sens, et du « bourgeoisisme ». Tribulet Bonhomet « le fils du Dr Bonhomet qui eut des aventures dans les mines » n'est plus ainsi que Homais un personnage épisodique, mais bien une création achevée, un type dans le genre des Otellos, des Harpagons, des Tristan Schandy. Il naquit dans l'imagination de Villiers vers 1860 grâce à une rencontre fortuite de l'auteur avec un

certain médecin attitré de l'hôtel d'Orléans [1]. Dès lors Tribulat Bonhomet vécut, grandit, évolua, devint tour à tour chasseur de cygnes ou d'hermines, général, homme d'Etat. Malheureusement la misère n'a pas permis à Villiers de se faire jusqu'au bout l'historiographe de cet être imaginaire. Ce qu'il a écrit de sa vie se trouve réuni dans un recueil qui porte pour titre le nom même du héros. Il était dans la destinée de Villiers de ne pouvoir achever ce qu'il rêvait le plus d'accomplir. De la trilogie dramatique qu'il avait conçue, seul *Axel* vit le jour (1870) ; encore ne parut-il qu'incomplet puisqu'il y manque le dénouement voulu. Quant aux deux drames qui devaient suivre, l'*Adoration des Mages* et *le Vieux de la Montagne* qu'en reste-t-il, sinon de rares feuillets épars, sinon l'indication de quelques scènes à faire ?

Villiers de l'Isle-Adam n'écrivit qu'un seul roman de longue haleine : *l'Ève future*. Ce poème, qui raconte la création par Edison d'une femme artificielle, est une illustration poignante du célèbre mot de Napoléon que l'auteur se plaît tant à citer, l' « Homme peut tout inventer, excepté l'art d'être heureux ». C'est une suite de railleries profondes, de sarcasmes cruels, de tableaux d'un haut caractère moderne.

« Dilution forcée de soi-même ou mêmes productions obligatoires » telle est la source des *Contes Cruels*, des *Histoires Insolites* et des *Propos*

1. Ainsi que nous le raconte un cousin et biographe de Villiers M. R. de Pontavice de Heussey.

d'Au-delà, de toutes les courtes nouvelles que Villiers se trouva contraint d'écrire pour vivre. Cependant c'est avec ces matériaux qu'il a construit son *monumentum aere perennius*.

Villiers de l'Isle-Adam rassemble dans son œuvre les influences de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly. L'un lui a appris à chérir les sensations subtiles, l'autre lui a donné l'amour des passions, l'un lui a enseigné le soin qu'il faut apporter à son style, l'autre à l'étude de la psychologie. Tous les deux en se rencontrant fortifièrent leurs influences et les améliorèrent réciproquement. Baudelaire était un fidèle sujet de la théorie de l'art pour l'art, Barbey s'en souciait peu et proclamait partout dans ses œuvres ses convictions et ses principes sociaux et politiques; Villiers de l'Isle-Adam tout en donnant à chacune de ses œuvres une signification morale, dans la composition, dans le style restait artiste jusqu'à la moelle dans sa vie. C'est à l'école de ces deux maîtres qu'il se forma; qu'il trouva une voie nouvelle : le conte fantastique, naturel, possible dans chacune de ses circonstances prises isolément. Venant après Hoffmann, après Poe, dans le même genre il est neuf et individuel. L'impression de frayeur qui se dégage de ses contes résulte seulement des tortures qu'ils exercent sur l'esprit et non sur le corps. Pour ce qui est de l'invention, il avait l'invention « idéiste » comme s'exprime M. Rémy de Gourmont à l'encontre de l'invention « mécanique » de Poe et d'Hoffmann. Certaines nouvelles de lui, il est vrai, ressemblent beaucoup par le cadre et un peu par le sujet à quelques-uns des contes des écrivains que nous venons de citer. Par

exemple *la Torture par l'Espérance* rappelle *le Puits et la Pendule* de Poe, *l'Ève future* nous fait songer aux *Automates* d'Hoffmann. Dans *la Torture par l'Espérance* il s'agit en effet de l'Inquisition et des supplices qu'elle infligeait, or dans le conte d'Edgar Poe, on nous détaille l'invention stupéfiante d'une pendule qui, au fond d'un puits, tout en se balançant s'approche peu à peu de la poitrine d'un prisonnier et constitue ainsi un instrument de mort de complication singulière. L'intérêt du récit réside dans l'impression que ces tortures font sur l'homme qui les subit. Au contraire *la Torture par l'Espérance* ne nous offre rien de pareil. Villiers a trouvé quelque chose de plus simple et de plus cruel encore : la souffrance de l'âme. Un rabbin mécréant à la veille de l'auto-da-fé s'aperçoit que les juges qui lui ont apporté le jugement sont sortis de sa cellule en oubliant de refermer la porte. « Il avait entrevu, un instant, la lueur des lanternes en la fissure d'entre les murailles de cette porte. Une morbide idée d'espoir, due à l'affaissement de son cerveau, émut son être. Il se traîne vers l'insolite chose apparue ! Et bien doucement, glissant un doigt, avec de longues précautions, dans l'entre-bâillement, il tire la porte vers lui... O stupeur ! par un hasard extraordinaire, le familier qui l'avait refermée avait trouvé la grosse clef un peu avant le heurt contre les montants de pierre ! De sorte que, le pêne rouillé n'étant pas entré dans le gond, la porte roule de nouveau dans le réduit. »

Le rabbin se risque donc dehors. Se traînant sur ses mains, avançant avec des précautions inouïes,

se retenant par une force extraordinaire de crier tandis qu'une plaie, récemment avivée, le lancine, après des heures de marche pour traverser une courte distance, il aboutit enfin près de la sortie de la prison ; à ce moment il voit les deux inquisiteurs qui en causant et discutant chaleureusement viennent dans sa direction ; ils s'arrêtent devant lui, semblent le regarder sans le voir, et au bout de quelques minutes continuent leur chemin. Enfin le rabbin a laissé les fantômes de frayeur derrière lui, il atteint la porte ouverte sur le jardin. Il remercie déjà Jehovah dans son bonheur et pour bénir encore ce Dieu qui lui accordait cette miséricorde, il étend les bras devant lui, en levant les yeux au firmament. Il a un moment d'extase divine. Et alors il croit voir l'ombre de ses bras se retourner sur lui-même ; il croit sentir que ces bras d'ombre l'entourent, l'enlacent, et qu'il est pressé tendrement contre sa poitrine. Une haute figure est, en effet, auprès de la sienne. Confiant il abaisse le regard vers cette figure et demeure pantelant, affolé, l'œil morne, frémissant et bavant d'épouvante.

C'était l'inquisiteur ! Le pauvre martyr comprit que « toutes les phases de la fatale soirée n'étaient qu'un supplice prévu, celui de l'Espérance. »

Cette torture est d'ordre purement moral et psychologique. Nous pourrons constater la même différence que nous venons de noter entre le conte de Poe et celui de Villiers en rapprochant l'*Eve future* des *Automates*, Villiers ne s'étonne plus et ne s'effraye pas comme Hoffmann de ce que des hommes artificiels existent, mais en acceptent, aux existences il essaie de deviner leur psycholo-

gie et la psychologie de ceux qui les entourent.

Si nous feuilletons les *Contes Cruels*, sans cesse nous sommes frappés par cette préoccupation de leur auteur de tout rendre, de tout expliquer par l'étude de l'âme, par la psychologie. *Vera*, *Sylvabel*, *les Filles de Milton*, *Le Convive des dernières fêtes*, *l'Inconnue*, tous procèdent de cette méthode. Villiers a fait une soixantaine de contes, qui tous presque sans exception constituent de véritables chefs-d'œuvre. Sublimes par la fantaisie, d'une psychologie parfaite, ils enferment chacun un peu de ses grandes douleurs — comme disait Heine à propos de ses *Lieder* — et ce qui, de son cœur, y palpite, nous émeut. Quand on les pénètre, on trouve toujours au fond une grande vérité, une grande idée.

Rien ne leur manque pour devenir à côté des contes de La Fontaine les chefs-d'œuvre classiques de la littérature française ; tout, même la langue, le style, la composition, le côté « métier » y est incomparable. Il y a des pages dans *Akedysseril* dans *Vera* ou dans *Vox Populi* dont la beauté de la langue n'est égale qu'aux plus grands chefs-d'œuvre classiques et consacrés [1].

*
* *

L'artificiel de Baudelaire, la vigueur et l'extraordinaire de la passion de Barbey d'Aurevilly, la fantaisie incomparable de Villiers ne passèrent pas

1. Ses drames : *Le Nouveau Monde, La Révolte*, quoique très beaux, n'ajoutent rien à sa gloire; je me borne donc à les citer ici simplement *pro beneficio inventarii.*

sans laisser des traces profondes. Sans parler de l'influence que ces écrivains exercèrent sur la plupart de ceux qui les suivirent (nous les nommerons le moment venu) notons quelques auteurs de talent qui se firent leurs disciples. Tel est par exemple Léon Bloy, ce Veuillot moderne, qui, en continuant les *Contes Cruels* composa les *Histoires désobligeantes* (1894) où brille parfois une fantaisie réelle exprimée avec une grande vigueur. Ce qui fait le fond du caractère de l'auteur c'est plutôt la haine de l'injustice que l'amour de la justice. Pourtant il faut le reconnaître, l'idéalisation du Bon, la véhémence de son expression, ne manque jamais de produire l'effet désiré. L'unique roman de Bloy, *La Femme pauvre* (1874), où je trouverais volontiers des réminiscences de la vie de Villiers, peut, par la force de la passion et la beauté des descriptions, soutenir la comparaison avec les plus brillants romans de Barbey d'Aurevilly. Le mage et le créateur de la Rose Croix, le Sâr Peladan, aujourd'hui Josephin Peladan tout court, peut être aussi considéré comme ayant suivi la même direction d'idées que Bloy. S'il n'y avait dans ses romans trop de digression d'ordre moral ou philosophique, ils pourraient offrir une réelle valeur littéraire. Certains passages du *Vice suprême* (1884) du *Nimbe noir* et d'autres ouvrages en font parfois oublier les défauts. *Les Hors Nature* (1897) ou *La Jongleuse* (1900) trahissent l'adoration de Mme Rechilde pour de tels maîtres. Enfin leur influence se ressent et acquiert une notable importance non seulement chez Maupassant et Huysmans, mais chez Octave Mirbeau, et J.-H. Rosny.

CHAPITRE V

La réaction contre la théorie de l'art pour l'art.

Les mouvements littéraires, ces manifestations ou plutôt, ces *cristallisations* des idées artistiques d'un temps, se trouvent doués d'une vie comparable à la vie humaine ; pour eux comme pour nous il y a une enfance, une adolescence, un âge mûr et enfin une mort, parfois précédée d'une agonie. Ils traversent des périodes de doute, des moments de découragement ; ils gardent en eux les traces profondes des maladies qui les ont épuisés, qui ont altéré leur nature après s'être nourries d'elles.

Nous connaissons maintenant le grand mouvement littéraire français, qui s'accomplit durant les années consécutives à la victoire du romantisme ; l'idée prédominante s'en formule dans la théorie de l'art pour l'art. Il me semble souvent que tout ce que l'on avait créé, écrit et établi auparavant ne servit qu'à la découverte de cette vérité : « l'art indépendant en soi-même, se suffit à soi-même ». De même que la religion catholique considère l'Ancien Testament comme la préparation au Nouveau, peut-être devons-nous dire que toute

la première moitié du XIXe siècle n'a eu d'autre résultat que de faire éclore et vivre une telle conception de l'art ; et que, l'autre moitié du siècle et les quelques années écoulées depuis représentent simplement les phases diverses de son existence... quant à sa mort rien jusqu'ici ne la fait présager.

Cependant, vers sa trentième année, la théorie de l'art pour l'art subit une crise, une maladie : *le naturalisme.* (Nous ne voulons point prétendre par là que l'idée de l'école naturaliste ait été morbide, non plus que nier les quelques œuvres capitales qu'elle a suscitées, mais indiquer simplement qu'à cette époque le naturalisme devint vis-à-vis de l'àrt pour l'art un obstacle détournant la littérature du chemin qu'elle s'était tracé. La théorie de l'art pour l'art n'en reste pas moins dominante, ainsi que le prouvent, si on les rapproche, la période qui précède et celle qui suit la crise.)

La définition de l'art donnée par *le Parnasse* semblait alors à la fois trop froide et trop... méprisante pour le temps où elle vivait, trop éloignée enfin de l'homme, qui n'aime à s'intéresser qu'à lui-même. Baudelaire représentait un précurseur d'extrême avant-garde, Villiers, inconnu, n'avait pas encore achevé ses chefs-d'œuvre, Verlaine ne pouvait, dans le gros monde littéraire, qu'éveiller de la méfiance et non pas se faire comprendre. Le grand public lettré ne semblait pas s'être laissé toucher par toute la beauté que faisaient entrevoir ces auteurs.

Enfin n'oublions pas qu'après 1870 l'effort de ces disciples de l'art pour l'art fut complètement éta-

bli et accepté. La théorie de l'art se présentait sous des traits achevés aux lignes droites, aux règles indiscutables ; elle devait bientôt faire naître des objections dans ce siècle d'individualisme. Dans le groupe même il se produisit un certain relâchement.

Il faut considérer, en effet, à côté de la loi d'*évolution*, une loi très importante, celle de la *réaction*. Aussitôt qu'on commence à appuyer on se heurte à une résistance qui devient d'autant plus forte que l'effort qu'on fait grandit. Aussi bien, cette déviation de la ligne droite, cette réaction contre les théories de l'art pour l'art, peut-on la marquer déjà dans les premières œuvres des frères de Goncourt ; on y voit souvent paraître l'auteur qui veut prouver ou prêcher quelque chose... Bientôt *Germinie Lacerteux* et *la Fille Élisa* deviendront de ces romans dont l'auteur veut, soit apitoyer les gens, soit les entraîner à une bonne action, en leur montrant ici les dangers qui guettent une jeune fille pauvre, là le régime trop sévère des prisons. L'impassibilité de l'auteur disparaît lentement, et avec elle le grand souci qui présidait à l'œuvre de Flaubert, celui de la Beauté pure, généralisant tout pour être éternelle. En recherchant la vérité exacte, on se perd dans les détails qui obstruent la vision d'ensemble.

La voie fut ainsi préparée un peu par les successeurs de Balzac, de talents moindres, et par l'école dite réaliste. L'imitateur le plus connu de Balzac fut Charles de Bernard (Charles-Bernard Dugreil de la Villette, 1804-1850). Ne possédant ni ce talent, ni cette philosophie, ni cette profonde connaissance de la vie qui distinguent son maître,

il se contente de bien dessiner, de bien observer les gens qu'il voit. Il n'écrivit jamais un Louis Lambert, mais assez adroitement il réussit à rendre d'une façon vive et colorée la vie de l'aristocratie moyenne et de la haute bourgeoisie. *Le gentilhomme campagnard* (1847), *La Peau du Lion* (1841) ou *La femme de* 40 *ans*, quoique ayant perdu un peu de leur fraîcheur, peuvent cependant encore intéresser les esprits qui veulent étudier les mœurs et coutumes de l'époque de Louis-Philippe. Presque en même temps que les premiers chefs-d'œuvre de Balzac parurent aussi *Les scènes populaires* (1830) d'Henri Monnier, qui, sous un angle satirique cette fois, éclairent la vie quotidienne, la vie vraie de la première moitié du siècle dernier. Il fut le créateur de l'immortel Joseph Prud'homme, dont l'histoire et le portrait occupa toute sa vie. Sans cesse, en effet, — à peu près comme Villiers de l'Isle-Adam quelque dizaines d'années plus tard — il trouve et ajoute de nouveaux traits caractéristiques à son portrait.

Si on mêle l'observation de Monnier et son humeur, avec un peu de sentimentalisme à la Musset, de ce Musset qui a dit : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré », on obtient tout naturellement *Les scènes de la vie de Bohême* (1851).

Henry Murger a pendant longtemps joui presque de la gloire ; son meilleur roman est à peu près partout connu aujourd'hui. Réimprimé depuis peu dans une édition populaire, il ne semble avoir rien perdu de l'attrait qu'il offrait aux lecteurs contemporains.

Jusqu'ici toutes ces reproductions de la vie se

rehaussent toujours d'une pointe de satire, ou simplement d'humour; elles semblent être traitées plutôt en quelque sorte comme la comédie du XVIIIe siècle, *ridendo castigare mores*. Avec Ernest Feydeau, Champfleury et Duranty on observe un changement notable. L'humour disparaît presque tout à fait et la description froide de la réalité devient le nœud du roman. « C'est la vie mise en petits morceaux et reproduite avec son train-train de tous les jours, si naturellement que l'ensemble arrive à une très grande puissance ». Les mots de M. Zola, à propos d'Edmond Duranty, peuvent s'appliquer aussi aux deux auteurs cités plus haut, avec cette distinction près que Feydeau possède plus de passion, Champfleury plus d'intelligence. En réalité le meilleur livre du premier *Fanny* (1858) est une très impressionnante et poignante étude de la jalousie plus forte que l'amour. A part elle Feydeau a composé quelques romans assez remarqués de son temps (Sainte-Beuve en parle souvent et avec maints éloges), tels sont *Sylvie* (1861), *Monsieur de Saint-Bertrand* (1865), ou *les Aventures du baron de Féreste* (1869). Champfleury au contraire se caractérise par une froideur extraordinaire et même une aigreur démesurée dans la description non seulement du quotidien mais du vulgaire.

On peut citer encore quelques auteurs réalistes tels qu'Arnould Fremy, Mary Lafon, Edouard Plouvier, noms peu connus aujourd'hui et qui ne mériteraient guère de l'être davantage.

Tous ces écrivains dont Zola range quelques-uns en particulier Duranty pour qui il a un faible, parmi les fondateurs du naturalisme peuvent prétendre

au mérite d'avoir étudié et observé la vie moyenne et l'avoir décrite comme ils la voyaient. C'est leur influence, à côté de celle des grands maîtres, des Balzac ou des Flaubert, qui a surtout agi sur les naturalistes.

Le premier romancier qui s'appuyait uniquement sur la vérité de l'observation et qui écrivit des ouvrages vraiment bons fut Alphonse Daudet (1840-1897). La description exacte du milieu qui l'entoure constitue sa préoccupation la plus constante, son souci le plus grand, peut-être le fond même de son œuvre.

Comme on naît rossignol (ainsi que disaient les romantiques), comme on naît peintre, de même Daudet naquit romancier. Négligeant les doctrines et les formules littéraires, il s'employa simplement à remplir sa tâche d'écrivain. On l'a comparé maintes fois à Dickens ; sans doute ces deux tempéraments présentent entre eux de nombreuses analogies, mais ils se ressemblent surtout par ceci qu'ils ne sont que *romanciers*.

Daudet néglige-t-il la théorie, la philosophie de son métier parce qu'il n'est pas doué de l'esprit du PENSEUR ? Peut-être, il n'en possède pas moins l'esprit du conteur et cela suffit.

Il ne créera pas, à l'exemple de Flaubert, des chefs-d'œuvre élaborés et mûris pendant de longues années. Ce sera sous le choc d'une impression reçue qu'il concevra et mettra ses livres au monde, les écrivant d'un jet. Il ne réalisera pas toujours un ouvrage indiscutable ; il nous donnera du moins un morceau de la vie vraie, tout palpitant encore de son émotion.

De sa façon de travailler découlent toutes ses qualités et tous ses défauts. On lui a reproché souvent le reportage, c'est-à-dire le procédé qui consiste à prendre ses personnages sur le vif, à les copier d'après nature et à les mettre tels quels dans ses romans. Personne n'ignore que le duc de Mora c'est le duc de Morny, que le « *Nabab* » a vécu réellement, il exista un « *Evangéliste* ». Jusqu'aux personnages épisodiques, jusqu'au directeur du théâtre Cardailhac, (Hector Roqueplan, alors directeur de l'Opéra-Comique), jusqu'à Félicie Ruys (qui serait la fille d'un célèbre poète, célèbre elle-même par son talent) tout le monde que Daudet met en scène s'est réellement agité autour de lui. L'intrigue elle-même de ses romans est très souvent empruntée à la vie réelle ; elle lui sera fournie par sa propre vie dans *Le Petit Chose* ou *Jack*, ou des faits qui se passèrent dans son entourage telles la lutte entre les deux hommes d'argent, du *Nabab*, l'histoire du prosélytisme de « *Evangéliste* », celle de « l'*Immortel* » enfin. Mais qu'importe, si, pour savoir de quoi sont faits ses livres, il faut feuilleter les vieilles chroniques et les vieilles critiques ; et si ses livres intéressent, empoignent, semblent frais et beaux, aujourd'hui comme il y a trente ans. Pour avoir puisé la matière de ses romans en pleine nature, il a réussi admirablement à rendre vivants ses portraits et les situations qu'il expose. Et c'est parce qu'il a ressenti de fortes impressions devant les spectacles qu'il avait sous ses yeux, qu'il a su les reproduire avec intensité sans se laisser égarer par des futilités. Aussi son émotion est-elle ce qui séduit le plus

chez lui. Ses livres ne s'éclairent point du sourire bienveillant quoique un peu ironique de Dickens ; on éprouve à les lire plus d'attendrissement, parfois un véritable serrement de cœur. Enfin l'observation incessante de la vie lui fournit une richesse considérable de personnages divers ; et en cela il égale presque Balzac. De la courtisane à la reine, du pion à l'académicien, il a fait défiler toutes les marionnettes humaines.

Malgré d'aussi réelles qualités quelque chose cependant semble manquer à Daudet. On loue ses œuvres plus qu'on ne les discute. Son talent ne nous arrête pas par endroits, il ne fait pas naître en nous d'objections, il n'excite en nous ni surprise ni résistance. Il ne s'impose point à certains malgré eux, de même qu'il ne se heurte pas à une absolue incompréhension chez les autres ; il n'éveille ni ces admirations subites ni ces antipathies que seul peut susciter un génie neuf et original.

Néanmoins il faut avouer qu'Alphonse Daudet obtint un immense succès. Ses romans supplantèrent les romans pseudo-idéalistes des sous-George-Sand et ouvrirent la route au naturalisme et au réalisme, mouvement extrêmement important, et qui a produit quelques chefs-d'œuvre qu'on n'oubliera jamais. Quant au rôle qu'il joua dans son école il fut secondaire. « Intense, outrée, intermittente et comme émiettée, telle est d'ordinaire sa traduction de la vie. Ce qu'il rend toujours, c'est l'impression directe, immédiate des choses. Il constitue — c'est M. J. Lemaître qui le dit [1] — l'écri-

1. *Les Contemporains*, IIe série, Lecène et Oudin, 1892.

vain le plus réaliste qui ait jamais existé. Le réaliste c'est bien lui, et non M. Zola »... Sa façon même de composer, l'absence de liaison continue dans le développement de ses personnages, en donne la preuve. Par contre si les récits de M. Zola possèdent une unité tellement forte, voire une coulée tellement large — et rappellent les belles œuvres classiques en dépit de tout — il faut en chercher la cause dans sa façon de construire des romans *a priori*, de subordonner à ses conceptions les sûres remarques qu'il a notées sur le vif. Mais les livres de M. Daudet, construits uniquement sur des impressions notées, participent du décousu de ces impressions, en même temps qu'ils en conservent l'incomparable vivacité. »

On peut rapprocher de Daudet un écrivain qui, moins son talent et son universalité, possède les mêmes qualités pour lui : Ferdinand Fabre.

On rapporte que quelqu'un, si je me souviens bien c'était Alphonse Daudet lui-même, lui ayant demandé des notes sur son pays, il esquissa en quelques dizaines de pages le portrait d'un prêtre. Le maître lut ces lignes et comprit qu'il avait un romancier devant lui. Il le pria de faire de ses notes une œuvre suivie, ainsi naquirent *les Courbezon*.

Depuis ce temps M. Fabre a écrit beaucoup de romans ; au fond, tous ne forment qu'une collection d'études sur le PRÊTRE. Mais c'est la première fois que, dans le roman contemporain, on observe l'analyse d'un semblable caractère faite sans parti-pris de haine et de cléricalisme, quoique sous des aspects différents. Le héros des *Courbezon* et de

Taillevent ressemble à un saint tel que Vincent de Paul ; l'abbé Tigrane donne l'impression de l'orgueil poussé par son plus haut degré ; nous voyons dans *Lucifer* un prêtre sans vocation. Toute une interminable galerie se déroule devant nos yeux, dessinée merveilleusement.

Comme en Daudet on peut considérer en Ferdinand Fabre un romancier réaliste qui ne se préoccupe que de décrire ce qu'il voit, avec une émotion très fine. C'est lui, peut-on dire, qui ouvre la série des auteurs spécialisés ou spécialistes à la manière de certains médecins ou de certains avocats. Il fait du prêtre l'objet de prédilection de son labeur ; il reparaît dans tous ses ouvrages avec un rôle important et souvent prédominant.

*
* *

Flaubert et les Goncourt s'appliquaient à décrire la vie réelle avec précision afin de remplir l'une des conditions de cet l'art pour l'art dont ils s'étaient institués les disciples. Pour Daudet, et *si parva magnis comparari licet*, pour Ferdinand Fabre, s'ils visaient au même résultat c'était simplement, sans idée préconçue, parce que leur tempérament le voulait ainsi, parce qu'ils trouvaient à la fois dans la vie la source et le but de leur travail. Après eux, pour que l'évolution logique s'accomplît, la nécessité s'imposait de quelqu'un qui mît toutes ses forces à décrire minutieusement la vie en opposant son ouvrage à la théorie de l'art pour l'art et en s'appuyant seulement sur la vérité.

Cette nécessité est une des causes multiples de l'origine du naturalisme.

Avant tout il faut remarquer que le terme de *naturalisme* ne peut pas servir à désigner dans son ensemble toute une période de la littérature française, ainsi que le *classicisme*, le *romantisme* ou même le *symbolisme*. Zola inventa le mot pour l'inscrire sur le drapeau de l'école dont il était le théoricien et le créateur, malgré qu'il ne voulût s'en dire que le talentueux continuateur. Les auteurs dont il se recommandait et qu'il considérait comme les premiers *naturalistes* ne méritaient que fort peu un tel nom. Car, si Balzac excelle dans l'observation de la vie quotidienne, il n'y apporte pas que sa seule préoccupation d'artiste. Qu'on me permette de citer ici les paroles du Maître qui sont peut-être trop oubliées et qui cependant définissent si bien l'objet de son art. « Un livre doit amuser ou doit instruire, dit-il. L'art moderne admet que l'on peigne pour peindre : il admet la fantaisie de Callot, la statue de la Grèce, le magot de la Chine, la vierge de Raphaël, les nymphes de Rubens, les portraits de Velasquez, le dialogue, le récit, toutes les formes, tous les genres. Il permet de faire une épopée dans un roman, et un roman dans une épopée ; mais quelque large que soit son champ, les lois y règnent, et l'art littéraire en France ne pourra jamais divorcer avec la raison [1] ». L'œuvre de Flaubert ne découle que de sa théorie, comme nous avons essayé de l'expliquer, celle des Goncourt que de leurs goûts, celle de Daudet que de

1. *Revue de Paris*, 1840.

son tempérament. Quant à Stendhal-Beyle, à cet égotiste par excellence, si on peut le ranger parmi les ancêtres des naturalistes, on ne saurait dire qu'il n'a d'autre souci que... le naturalisme. Non, le mot vague du reste, — comme tous les termes littéraires — dans le sens que lui donnait Zola ne désigne que son œuvre à lui, et tout au plus encore le petit groupe qui l'entourait, H. Ceard, Paul Alexis, Léon Hennique, J.-K. Huysmans dans ses premières œuvres et un peu, fort peu, Guy de Maupassant, pour ne pas parler ici des auteurs du treizième ou du quatorzième ordre.

Mais qu'est-ce que Zola voulait dire au juste par « naturalisme » ?

Il nous l'explique à plusieurs reprises : et cette fois par exemple avec assez de concision, dans les paroles qu'il fait prononcer à un des principaux personnage de *l'Œuvre*, le littérateur Sandoz (qui, personne ne l'ignore, représente Zola lui-même). Écoutons sa profession de foi :

« Etudier l'homme tel qu'il est, non plus sa partie métaphysique, mais l'homme psychologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes. N'est-ce pas une force que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau, sous prétexte que le cerveau est l'organe noble ?... la pensée, la pensée, eh ! tonnerre de Dieu ! la pensée est le produit du corps entier. Faites donc penser un cerveau tout seul, voyez donc ce que devient la noblesse du cerveau quand le ventre est malade !... Non ! c'est imbécile, la philosophie n'y est plus, la science n'y est plus ; nous sommes des positivistes, des évolutionnistes, et nous

garderions le mannequin littéraire des temps classiques, et nous continuerions à dévider les cheveux emmêlés de la raison pure. Qui dit psychologue dit traître à la vérité. D'ailleurs, physiologie, psychologie, cela ne suffit à rien : l'une a pénétré l'autre, toutes deux ne sont qu'une, aujourd'hui le mécanisme de l'homme aboutissant à la somme totale de ses fonctions... Ah ! la formule est là ; notre révolution moderne n'a pas d'autre base ; c'est la mort fatale de l'antique société, c'est la naissance d'une société nouvelle, et c'est nécessairement la poussée d'un nouvel arbre, dans ce nouveau terrain... Oui, on verra la littérature qui va germer pour le prochain siècle de science et de démocratie. » En résumé, le terme de « naturalisme » représente « la science, l'adaptation de la méthode expérimentale des biologistes, des physiologistes, des chimistes et des physiciens au roman [1] ». Zola veut étudier la vie courante telle qu'elle est d'après l'observation la plus minutieuse et la plus scientifique possible. Disciple de Claude Bernard et du Dr Lucas il fait dépendre tous les actes, toutes les pensées de l'homme de sa vie animale, et de la loi d'hérédité. Sa conclusion est que le romancier peut (et peut-être même doit) devenir un observateur, un expérimentateur, celui que le grand physiologiste Claude Bernard qualifiait de « juge d'instruction de la nature ».

Ainsi que tout doctrinaire y est enclin, il exagère encore pour mieux prouver.

1. Je cite la définition de M. Edmond Lepelletier (Emile Zola, *Mercure de France*, 1908, p. 239) admirateur de Zola son ami et son biographe.

Le naturalisme par la suite, non chez Zola, cependant, mais chez ses disciples, et plus particulièrement chez ceux de l'étranger, tâche dans le roman d'éviter les aventures, d'écarter toute sorte d'action, de n'être plus qu' « une tranche de la vie » (Voir *Une belle Journée* de H. Ceard ou *l'Accident de Monsieur Hebert* de Léon Hennique, pour ne pas parler que des Français).

On dédaigne les sentiments fins, et on se plaît au contraire à étaler les tableaux les plus crus, ceux dont la description touche à la pornographie. Enfin on se tient autant que possible éloigné du « monde » parce qu'il est dégénéré et qu'il vaut mieux étudier les passions dans les milieux inférieurs, là où elles se présentent encore à l'état de nature.

De pareils principes formulés par des esprits moins puissants qu'Emile Zola, mais peut-être Zola ne leur est-il pas tout à fait étranger ? firent le plus grand mal à la littérature française. Ils suscitèrent un grand nombre d'œuvres du genre le plus bas et le plus pornographique et qui se piquaient nonobstant — ce qui est pire — de prétentions artistiques en se réclamant d'un auteur dont le talent ressemble assez souvent au génie...

Il n'y a que trois points de vue auxquels on puisse se placer lorsqu'il s'agit de juger une œuvre d'art. Il faut, soit se mettre à la place de l'homme qui l'a conçue, soit l'embrasser du regard sous l'angle de l'éternité d'après les canons de l'art du moment, soit enfin la voir simplement avec les yeux du gros public, du lecteur moyen. Pour ne pas risquer d'être injuste, essayons de ces diver-

ses méthodes dans l'examen de l'œuvre de Zola.

Après chacune des apparitions successives, de *l'Assommoir*, de *Nana*, de la *Débâcle* et de *Germinal* il n'y eut jamais qu'un cri dans la foule : « L'auteur est un pornographe, l'œuvre une longue suite de tableaux obscènes. On ne trouve dans ces livres que des ordures, que des obscénités, présentées crûment, sans politesse et que ne sauve même pas l'art d'un Fragonard. »

« Si le souvenir de Rétif — disait-on — troublait encore les nuits de l'auteur de *Pot-Bouille*, l'auteur de la *Terre* peut maintenant dormir tranquille : il a surpassé son modèle. » On voyait en Zola un auteur plat et immoral, on l'accusait de flatter les plus bas instincts. (Pourtant, par esprit de contradiction, ou à cause de cette hypocrisie qu'on blâme chez les Anglais, le nombre considérable des éditions des romans de Zola n'a jamais été égalé au XIXe siècle que par celui des « *Batailles de la vie* » de M. Georges Ohnet qui fit toujours preuve de la plus pure chasteté.)

Brunetière, un des plus grands critiques de notre temps encore que le parti-pris l'aveuglât parfois, constatait (il faut ajouter : avec beaucoup de plaisir et souvent beaucoup de justesse) que bien des choses manquaient à Zola pour qu'on pût le considérer comme un auteur puissant.

Ce qu'il lui reproche par-dessus tout, c'est le manque absolu de psychologie. « Rien n'est simple ici-bas, et moins que toute autre chose — non pas même pour les autres, mais pour nous — l'exacte connaissance de la diversité de nos mobiles secrets sous l'apparente ressemblance des actes.

C'est toute la psychologie. Otez-la du roman : la substance en périt, s'en dissipe, s'en évapore : il ne demeure plus qu'un squelette ou une carcasse, une aventure sans cause, un fait divers sans intérêt, parce que nous n'en voyons ni les commencements ni les suites. Ah ! qu'il a fait du mal à ceux qui ne l'ont pas compris, mais qui ne l'ont pas moins prétendu suivre, le maître qui a dit autrefois : « Si Shakespeare avait fait une psychologie, il aurait dit avec Esquirol : l'homme est une machine nerveuse gouvernée par un tempérament, disposée aux hallucinations, emportée par des passions sans frein !... Et que ne doit-il pas souffrir s'il le lit de se voir ainsi travesti par M. Zola : « N'est-ce pas une force que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau ? Faites donc penser un cerveau tout seul, voyez donc ce que devient la noblesse du cerveau quand le ventre est malade ? » Là ! quel style et quel raisonnement ! Qui a souffert plus que Pascal, et quel cerveau « plus noble » M. Zola connaît-il ? Mais en revanche, aussi quelle heureuse définition de M. Zola par lui-même, et de son naturalisme : à l'étude « exclusive et continue » des fonctions du cerveau, l'auteur de *Pot-Bouille* et de *La Terre* a substitué l'étude non moins exclusive et continue des fonctions du ventre ».

Du moment que la psychologie occupe une place aussi restreinte dans l'œuvre de Zola il n'y a pas lieu de s'étonner que les personnages n'y existent pas davantage, il paraît naturel qu'ils *n'évoluent* point. Leurs sentiments restant dans l'ombre il manque quelque chose à leur vie pour qu'elle soit réelle. Zola se borne dès l'instant qu'ils entrent en

scène à les douer d'un geste, d'un tic nerveux, ou d'un « signe particulier » qui, il faut l'avouer après M. Lemaître, leur prête l'apparence de la vie. On se rend compte surtout du procédé chez ses personnages secondaires et sans importance. Cependant combien ses créations semblent faibles et petites à côté des héros de Balzac de Dickens et même d'Alphonse Daudet !...

Mais, peut-être, faut-il voir dans cette manière de dessiner légèrement, d'esquisser à peine les personnages, une intention de l'auteur qui veut surtout faire ressortir l'importance du milieu.

Un reproche beaucoup plus grave est celui que l'on peut adresser à tout ce qui concerne le « métier » chez Zola. Nous ne parlons pas seulement du style, détestable selon l'opinion unanime de tous les grands connaisseurs de la langue française, aussi bien de Brunetière que de M. Jules Lemaître ; mais de la composition elle-même qui souffre du manque le plus absolu d'adresse et de logique. Considérons entre autres l'*Assommoir*, *Nana*, la *Débâcle*, le *Ventre de Paris*, c'est-à-dire les œuvres les plus connues de Zola ; chacune, observe-t-on, se divise en plusieurs parties très distinctes, ou plutôt en plusieurs épisodes, sans autre liaison entre eux que leur rapport avec le milieu commun. Un exemple frappant nous est fourni par *La Débâcle*, dont les cent dernières pages servent en quelque sorte de *rallonge*, à l'auteur, pour lui permettre d'exposer ses opinions sur les causes et les conséquences de la chute de l'Empire.

Si nous étudions enfin l'œuvre de Zola, en nous plaçant à son propre point de vue, il nous est pos-

sible de lui adresser des critiques plus importantes encore. Il a posé comme principe, comme règle absolue de sa théorie d'art l'observation exacte de la vie réelle. Or, obéit-il toujours à cette règle ? Loin de là, il s'en écarte aussi bien dans les détails que dans l'ensemble. Rappelons-nous combien de maladresses et d'anachronismes, Francisque Sarcey lui a signalés lors de l'amusante polémique qui éclata entre eux. Mais surtout songeons aux objections importantes que Zola, logique avec lui-même, aurait pu s'adresser.

Nous n'ignorons pas ce que se proposait l'auteur des « Rougon-Macquart » : *démontrer* l'énorme puissance de la loi *d'hérédité*. Or, non seulement Zola s'est placé à un point de vue trop absolu pour faire cette démonstration et n'a pas craint d'exagérer, mais comment pouvait-il prouver un fait matériel au moyen d'une expérience purement imaginaire ? Il prétendait ne vouloir décrire que la vie réelle, les gens tels qu'ils sont. Observons, cependant, Coupeau, Nana, Eugène Rougon ou Aristide Saccard ; sont-ce là des créatures réelles ? « C'est le ministre, l'insurgé, le paysan, le mineur, l'ouvrier, le bourgeois, le spéculateur, le soldat, l'employé, l'artiste, le savant, la servante, la courtisane et la femme du peuple, dont l'histoire contient celle de tous leurs contemporains. Zola crée des types. Il synthétise. Il peint des tempéraments et non des caractères, des êtres généraux et non des individus [1] ». Toutes ces créations principales donnent l'impression d'hommes modifiés,

1. Cit. son biographe M. E. Lepelletier : E. Zola, *op. cit.*, p. 267 et 268.

déformés au point de devenir des êtres exceptionnels et presque impossibles. Elles constituent, dans leur ensemble, une faute importante contre le naturalisme. Enfin, où trouvons-nous ce soin de la vérité méticuleuse dans les tableaux éclatants de couleurs de la vie future qu'il ébauche dans les *Trois Evangiles ?*

Des objections de cette nature nous paraissent singulièrement graves. Elles ne nous permettent plus de parler du « génie de Zola » ; au contraire elles nous donnent le droit d'accuser cet auteur non seulement d'avoir été le contraire d'un moraliste et le moins sûr des artistes, mais d'avoir manqué son but ; de n'avoir pas su accomplir sa volonté, ni réaliser sa théorie dans son œuvre.

Un tel homme avec tous ses défauts, n'a pas laissé de jouer néanmoins un très grand rôle à la fin du XIXe siècle. Outre que ses livres se sont vendus à un nombre inouï d'exemplaires[1], il a trouvé des disciples convaincus, il a formé une école, il est devenu l'inspirateur de maints romans étrangers, à tel point qu'en Allemagne toute une riche littérature découle de lui.

Il serait injuste de dire que ces millions de lecteurs, que ces auteurs fins, délicats ou puissants, que ces admirateurs d'au delà des frontières ont fait une idole de quelqu'un qui était absolument indigne d'un pareil honneur. On ne peut, non plus, affirmer avec M. Brunetière que seules l'obscénité et la pornographie de ses livres lui ont valu tant

1. En 1907 (Cf. le livre de M. Lepelletier), 218 mille d'exemplaires vendus de la *Debâcle*, 204 de *Nana*, 157 de l'*Assommoir*.

de lecteurs. Sans doute la crudité de ses peintures lui a attiré la clientèle de tous ceux qui ne goûtent dans Boccace que la licence du sujet, dans Lucien de Samosate que les conversations immondes des courtisanes. Mais ce n'est pas une raison pour prétendre qu'un Maupassant, un Knut Hamsun, ou un Frenssen sont des pornographes.

On éprouve véritablement de la difficulté à essayer de concilier ces critiques adressées, non sans justesse, à Zola avec la gloire qu'il s'est acquise. Il y a même un certain danger à trancher la question. Pour l'élucider peut-être faut-il tenir compte de ceci que le temps était venu où une réaction contre *le Parnasse* et la théorie de l'art pour l'art devait s'accomplir. (Rappelons par analogie qu'après que Rembrandt fut mort, ayant ouvert une nouvelle voie à l'art, un homme dénué de talent, Gérard de Lairesse, opposa sa technique de suite à son œuvre lumineux, imposa sa gloire, et porte à celle du maître un coup dont elle ne se releva de cent ans [1].) Avec le grand talent, romantique et individualiste, qu'il possédait, Zola n'aurait pas dû s'asservir aux règles étroites d'une doctrine. Or, ce fut précisément à la plus sèche et à la plus éloignée de ses facultés qu'il obéit. On l'a répété toujours, Zola est, au fond, un romantique ; rien de plus vrai. Il a toute la fougue des disciples de cette école, toute leur force, toutes leurs couleurs éblouissantes, et là où il peut déployer ses qualités il révèle qu'il est un maître. Rien ne surpasse par

1. Il sied d'observer que mon intention n'est nullement de comparer l'artiste qu'était Zola au pion que fut G. de Lairesse, mais seulement de m'appuyer sur des exemples classiques.

exemple les pages qu'il consacre à décrire les foules. Dans la *Conquête de Plassans*, la marche nocturne des quelques milliers de grévistes qui chantent la Marseillaise, ou dans *Germinal* le soulèvement formidable des masses constituent de purs chefs-d'œuvre. Toujours quand il a une foule à manier, Zola sait la faire admirablement se mouvoir ; il faudrait remonter jusqu'à Victor Hugo, peut-être plus haut encore, jusqu'aux anciens pour trouver une puissance de représentation égale à la sienne, une pareille vision du milieu, de ce milieu qui participe à la vie de l'individu, qui commande cette vie, qui en est l'ANANKÉ. Relisons la description des Halles dans le *Ventre de Paris*. Zola y voulait rivaliser par la peinture de la vie intime avec *Notre-Dame* de Victor Hugo. En vérité, je ne suis pas sûr que par certains côtés il n'ait surpassé son modèle. Qu'il s'agisse du grand magasin : *Au Bonheur des Dames*, de « l'affaire » d'Aristide Saccard, ou de la Mine du *Germinal*... partout dans chaque roman, le milieu reparaît pareil au lion de l'ancien testament qui cherche qui il dévorera. Oui, Zola est incomparable dans l'art d'évoquer les foules, de donner l'impression de la vie large. Mais il est passé maître aussi dans celui de peindre des scènes dramatiques et émouvantes, avec des couleurs qui semblent empruntées à la palette de l'auteur du « Radeau de la Méduse ». Comme ceux de Delacroix, ses tableaux sont toujours romantiques, tel celui de l'agonie lente du dernier des Rougon-Macquart, (dans le *Dr Pascal*) ou la lutte suprême entre la femme et l'art (dans *l'Œuvre*).

On ne peut le nier, on rencontre des pages in-

comparables dans Zola à côté de maladresses et de fautes de goût. On ne saurait autrement s'expliquer le mélange étonnant de défauts et de qualités de cet écrivain qu'en se rappelant qu'il était romantique et se croyait savant. Les illusions qu'il se faisait sur la valeur de sa science ont nui beaucoup à son talent qui était considérable et un peu à la littérature française en la dévoyant en l'égarant vers des régions où elle ne se sentait pas chez elle.

Il ne faudrait pas s'exagérer toutefois l'importance fâcheuse de son influence. Un seul petit groupe en effet l'a subie tout entière et elle a eu cela de bon d'imposer à tout écrivain même au plus romanesque et au plus imaginatif la nécessité de s'appuyer sur la vie réelle, source et origine de tout art. Un Oscar Wilde n'a pas pu oublier qu'avant lui Émile Zola avait nécessité un J.-H. Rosny, peut-être un Maupassant n'aurait pas été sans Zola...

*
* *

Entre les années 1877 et 1887, l'influence, je dirais mêne la puissance de Zola fut énorme. Tous les jeunes écrivains débutants se trouvèrent obligés de la subir au moins pendant un certain temps. Il n'est pour ainsi dire pas un auteur de la génération qui nous a précédés qui n'ait sur la conscience quelque roman plus ou moins naturaliste, que ce soit Abel Hermant (*Le Chevalier Miserey*, 1887) ou Camille Lemonnier (*Happe-Chair*, 1886).

Mais, pus particulièrement Zola s'acquit tout un petit groupe de jeunes gens qui l'admirèrent jus-

qu'à l'imiter. En 1880, ils publièrent même une série de nouvelles : *Les Soirées de Medan.* Ils étaient cinq sous la présidence de Zola ; Guy de Maupassant, Joris Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis. Les deux premiers prirent bientôt un élan qui devait, les libérant de l'influence de Zola, les élever au rang des maîtres de la littérature moderne. Pour H. Céard et Paul Alexis, ils ne surent guère se tirer de l'ornière tracée par Zola ; ils se sont contentés de renchérir un peu sur l'exagération qui nous choque déjà chez le maître. H. Céard n'a écrit qu'un seul roman *La belle Journée* (1881). Mais c'est bien en réalité une tranche de vie que ce livre-là, puisque dans ses quelque cent pages on cherche en vain le plus petit sujet ou la moindre action.

Paul Alexis n'a composé que quelques romans et quelques nouvelles sans grande valeur littéraire (*Celle qu'on n'épouse pas*, 1879) (*Le Collage*, 1882) (*Un Amour platonique*, 1885) (*Nouvelles : Trente romans*, 1894) (*La Comtesse*, 1897). Il fut le biographe et l'historiographe des naturalistes et du naturalisme. Il aurait naguère télégraphié à Jules Huret en 1891, en réponse à son enquête sur l'évolution littéraire : « Naturalisme pas mort. Lettre suit. » La lettre arriva ensuite avec cette assertion, peut-être un peu hasardeuse : « En 1901, il y aura beau temps que tous ces illisibles décadents, symbolistes, déliquescents et un tas d'autres écoles et sous-écoles fumistes auront disparu. » A cette date il escomptait le règne du naturalisme. Nous voilà en 1910 et Dieu merci ! la prophétie de Paul Alexis ne s'est pas encore réalisée.

Léon Hennique longtemps uniquement naturaliste et naturaliste non sans talent, évolua beaucoup au gré des influences régnantes. Ses romans les plus réussis sont *Pouf*, 1887, et *un Caractère*, 1891.

En dehors du groupe des *Soirées de Médan* on peut noter encore un très grand nombre d'écrivains naturalistes proprement dits, tels que : Boyer d'Agen, Méténier, Talmeyer, Fèvre. Entre tous — qu'ils protestassent ou non contre l'obscénité de Zola — se distingue le plus M. Lucien Descaves. Autrefois il écrivait avec une vérité brutale, non sans beaucoup de force d'ailleurs, des romans sur l'armée et notamment sur les officiers subalternes. Son meilleur roman dans ce genre et qui a atteint un grand nombre d'éditions est les *Sous-offs* (il a été tiré, je crois, jusqu'à 30.000 exemplaires des « *Sous-offs* » (1889). Parvenu au succès grâce aux polémiques qu'il souleva lors de son apparition il soutint, cependant, sa réputation parce qu'en dehors de son caractère d'actualité il valait par un fond réellement artistique. Aujourd'hui M. Lucien Descaves, penseur et moraliste, publie de temps en temps dans *le Journal* des articles brillants sur les questions actuelles. Il s'efforce admirablement d'élargir toujours son cadre et c'est sous l'angle de l'éternité qu'il se place pour étudier les sujets qu'il traite.

*
* *

Le naturalisme et Zola n'est qu'une conséquence du mouvement littéraire qui date de Balzac et de Flaubert. Guy de Maupassant (1850-1893) tout en

subissant les mêmes influences sut rester bien plus près de l'ancienne tradition française. Il se défendit de prendre part à la réaction menée contre ses prédécesseurs, pour approuver et goûter au contraire ce qu'il y avait de bon en eux.

Aussi bien, est-ce certainement en Maupassant qu'il faut voir le plus grand écrivain de son époque. On relira sans doute des pages éparses de Zola, dont le sort — je le crois — sera pareil à celui de Dumas père, c'est-à-dire que dans un laps de temps plus ou moins court il tombera aux mains des concierges, mais pour devenir ensuite le régal des esprits fins. (O. Wilde parmi ses livres de chevet cite *Le Vicomte de Bragelonne*.) La destinée de Maupassant sera tout autre. Comme celle de Boccace, de Guido Cavalcanti, du La Fontaine des *Contes*, mais aussi comme celle de Lucien de Samosate, de Pétrône, de Suetone ou même peut-être de Tacite, sa gloire s'accroîtra toujours au cours des siècles. Et ce ne seront plus quelques pages, mais un ensemble énorme d'environ cent cinquante nouvelles qui restera éternellement. C'est qu'il est le plus grand artiste, le plus subtil psychologue, le plus spirituel homme du monde qu'aient produit les trente dernières années du XIX[e] siècle.

Maupassant publia sa première nouvelle dans les *Soirées de Médan*, sous les auspices de Zola, dont il resta toujours l'ami et l'admirateur. D'où cette conclusion facile que Maupassant est un naturaliste et un disciple de Zola alors qu'il n'est positivement ni l'un ni l'autre.

Le naturalisme en effet cherchait toujours à prouver quelque chose, Maupassant jamais. Le natura-

lisme faisait peu de cas de la psychologie, tout l'œuvre de Maupassant repose sur la psychologie. Le naturalisme était combatif, Maupassant ne se souciait que de ses nouvelles.

Zola n'a guère contribué que d'une manière insignifiante au développement artistique de Maupassant, qui n'est redevable qu'à Bouilhet, à Flaubert et à soi-même. C'est des deux premiers que Maupassant a hérité — comme il le confesse — le souci du « métier », de la composition parfaite, en un mot de la possession d'un style qui répond à tout ce que la pensée a conçu.

De tous les écrivains du XIXe siècle il est peut-être celui qui possède la plus belle technique. Seule celle de Mérimée est digne de rivaliser avec la sienne.

Disciple de Flaubert, Maupassant n'a heureusement pas poussé aussi loin que son maître le souci de son métier. Il ne l'hypnotise pas, il ne le torture pas sans relâche. Dans sa jeunesse il a appris, après de longues études, à manier son outil ; il s'en sert presque naturellement et du moins sans effort.

Sa théorie de l'art est bien simple. Elle est peut-être tout entière contenue dans ces quelques mots : « L'observation simultanée du cœur et de la vie extérieure. » Est-ce là à proprement parler une théorie qui gouvernera désormais, vingt ans durant, le roman français ? Anatole France aussi bien, par exemple, que Camille Lemonnier relèveront d'elle sans y penser d'ailleurs. Maupassant, qui semble cependant avoir été un critique médiocre et un philosophe très impressionniste, la résume admi-

rablement dans les lignes qui suivent et que je transcris ici, pour donner une idée de l'état d'âme du roman et des romanciers d'il y a vingt ans.

« Le romancier qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. A force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble des observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. Il devra donc composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions.

« Au lieu de machiner une aventure et de la dérouler de façon à la rendre intéressante jusqu'au dénouement, il rendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante. Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions, comment on s'aime, comment on se hait, comment on

se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.

« L'habileté de son plan ne consistera donc point dans l'émotion ou dans le charme, dans un début attachant ou dans une catastrophe émouvante, mais dans le groupement étroit de petits faits constants d'où se dégagera le sens définitif de l'œuvre. S'il fait tenir dans trois cents pages dix ans d'une vie pour montrer quelle a été, au milieu de tous les êtres qui l'ont entourés, sa signification particulière et bien caractéristique, il devra savoir éliminer, parmi les menus événements innombrables et quotidiens, tous ceux qui lui sont inutiles, et mettre en lumière, d'une façon spéciale, tous ceux qui seraient demeurés inaperçus par des observateurs peu clairvoyants et qui donnent au livre sa portée, sa valeur d'ensemble.

« On comprend qu'une semblable manière de composer, si différente de l'ancien procédé visible à tous les yeux, déroute souvent les critiques, et qu'ils ne découvrent pas tous les fils si minces, si secrets, presque invisibles, employés par certains artistes modernes à la place de cette ficelle qui avait nom : l'Intrigue.

« En somme, si le romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal. Pour produire l'effet qu'il poursuit, c'est-à-dire l'émotion de la simple réalité et pour dégager l'enseignement artistique qu'il en veut tirer, c'est-à-dire la révélation de ce qu'est véritablement

l'homme contemporain devant ses yeux, il devra n'employer que des faits d'une vérité irrécusable et constante.

« Mais en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir se résumer dans ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité. »

« Leur intention était de dégager la philosophie de certains faits constants et courants ; il faut donc souvent qu'ils corrigent les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »[1].

On peut dire que la théorie d'art de Maupassant n'est que celle de Flaubert élargie ou allongée, quoique à l'encontre de Flaubert, Maupassant ne généralise jamais. Au contraire, il tâche de décrire principalement de petits gestes, de petits mouvements d'âmes. Et je crois volontiers que ce sont les BAGATELLES qui caractérisent le plus un homme : c'est d'eux peut-être que procèdent les grandes actions de la vie. Tout ce qu'écrit Maupassant est de l'observation pure, parfois — sans aucune arrière-pensée — comme *La Bête à Maître Belhomme* ou *Le Trou ;* presque toujours cependant ses petits contes présentent un sens psychologique caché, mais très profond.

Maupassant était un de ces rares auteurs qui eurent une jeunesse, qui vécurent en jeunes hommes non pas en bohêmes, en artistes ou en pauvres diables, mais simplement en jeunes hommes. Il me rappelle beaucoup le petit Charlie de cette exquise

1. Préface de « *Jean et Pierre* »

histoire de R. Kipling, qui porte le titre de *la plus belle histoire du monde*. C'est de la vie exubérante qu'il mena qu'il tire sa connaissance profonde du plaisir, de la force et de l'amour. Je me le figure s'inspirant pour écrire ses nouvelles d'un regard, d'un geste, d'une rencontre fortuite. Il recueillait le petit fait, l'enfermait dans son souvenir où il le tournait et le retournait sur toutes ses faces, et l'imagination aidant, créait enfin grâce à lui le TYPE, *Mademoiselle Cocotte*, ou *Tante Lison*. Seul le vêtement manquait, si l'on peut dire, mais son métier de tailleur, Maupassant le connaissait admirablement et ne se trompait jamais dans la façon.

Toutes ses œuvres ne sont en réalité que des nouvelles, les unes courtes — c'est le plus grand nombre — les autres longues, qu'il intitule romans. Mais il ne faut pas se fier à leur titre; ces romans ne sont que des séries de contes enfermés dans un cadre, liés par l'unité des personnages qu'ils présentent et dont toute l'intrigue pourrait facilement se résumer dans une vingtaine de pages. Rappelons-nous *Une Vie*, la pauvre vie d'une femme qui n'a jamais goûté le bonheur, le vrai bonheur et que tous les malheurs ont assaillie.

Tout Maupassant s'explique par la fameuse affirmation de Flaubert : « L'homme n'est rien, l'œuvre est tout. » C'est parce qu'il était pénétré d'elle qu'il a toujours si obstinément défendu sa vie privée contre les indiscrétions des reporters et des curieux. Hélas, on la fouille avec un acharnement presque répugnant aujourd'hui que s'est multipliée l'espèce de ces critiques qui se figurent tenir leur

auteur quand ils savent combien de cigarettes il a fumées par jour, ou les noms de toutes les maîtresses qu'il a eues. Sans doute lorsque la vie privée d'un homme est étroitement liée à sa vie d'artiste, on est bien forcé de l'étudier méticuleusement, mais le cas est trop rare pour qu'on puisse en tirer la moindre justification du système de la critique d'information scandaleuse. Que nous importent aujourd'hui le nom de la maîtresse d'Horace? Lydie ou Julie ?

Maupassant avait donc au plus haut degré le souci de garder le secret de son intimité. Il méprisait qu'un écrivain livrât à la foule non seulement son portrait, mais encore et surtout ses sentiments, ses passions et ses vices... Et si *Boule de Suif* ou la *Maison Tellier* nous touchent aux larmes, nous le devons au sujet et au talent de l'auteur, plus qu'à sa propre émotion. Quand par hasard, du reste, il laisse sa personnalité apparaître dans son récit, c'est pour en rompre brusquement l'harmonie par une dissonance stridente, par un mot ironique et cruel.

Plus tard, cependant, la mélancolie l'enveloppa lentement; la peur de la mort et la peur de la compagnie des hommes l'obsédèrent. Bientôt il ne se sentit plus aussi fort, aussi impassible. Et à dater de *Fort comme la Mort*, à travers *Le Horla*, *Sur l'Eau*, on entendit traîner le sanglot de sa pauvre âme souffrante. Une tristesse profonde envahit son cœur. Une tristesse le poignit mêlée de pessimisme, de crainte nocturne, de larmes, pleine du regret, de la force passée et de la vie qui se voile... Et son âme s'éteignit doucement.

L'œuvre et la gloire de Maupassant ne périront point. Il a fait pour la littérature française autant que les plus purs classiques... et puis, — sortons un peu de la critique habituelle — disons-le sans arrière-pensée —, il a écrit de bien belles choses !...

CHAPITRE VI

En dehors des théories d'art spéciales.

Parallèlement au « grand art », à l'art qui, après avoir trouvé sa formule tend à la réaliser, et qui sait profiter de l'expérience pour se rajeunir sans cesse, il existe un art secondaire, mais conscient, plus spontané, n'obéissant à aucune théorie générale. A côté de Corneille nous voyons Scarron et non loin de Victor Hugo, Béranger. De même, à l'époque où régnait l'art pour l'art, une forme du roman — du roman écrit pour le plaisir de l'auteur ou pour satisfaire le goût du lecteur — s'est développée, qui embrasse le roman romanesque, le roman feuilleton et le roman à thèse.

Au cours du XIXe siècle, le gros public s'est habitué à lire, et à lire énormément, ce qui nous explique le développement exceptionnel d'une littérature composée à son usage. Le genre qui a obtenu le plus de vogue est le roman feuilleton ; tout le monde le comprend et il possède le privilège d'émouvoir la masse des esprits les plus incultes. Seulement, les mêmes causes qui ont provoqué son succès, l'ont écarté à jamais du beau, lui ont interdit

de contribuer en aucune façon à l'évolution littéraire, sur laquelle il ne saurait avoir plus d'influence que certaines affiches commerciales sur la peinture. Depuis Ponson du Terrail, depuis Elie Berthet jusqu'à P. Maël, Decourcelle ou Zévaco, il n'a guère changé de fond ni de forme, à cela près qu'autrefois ses auteurs se plaisaient à remuer les foules avec des aventures guerrières, et qu'aujourd'hui ils réussissent mieux, comme les sous-titres de leurs productions suffisent à l'indiquer, avec des histoires « de sport et d'amour », « criminels » ou « détectives ».

Le rôle que jouent auprès du peuple de telles œuvres, le roman romanesque, semble-t-il d'abord, le joue auprès des gens du monde, et des personnes bien élevées. Certes le roman romanesque exige souvent plus d'art, plus d'intelligence, un peu plus de sens du beau que le roman feuilleton. Mais ils n'en n'appartiennent pas moins l'un et l'autre au même genre. Et ici le terme « genre » cesse d'être un mot vague, comme il arrive parfois, ne servant qu'à des classifications mais n'approfondissant pas un sens, il éveille l'idée d'une sorte de moule pratique pour l'élaboration d'ouvrages sans originalité; il acquiert une existence réelle et presque concrète.

On a dit beaucoup de mal de ces auteurs de romans fades et incolores, de ces créateurs romanesques qui passent sans laisser de trace si ce n'est dans les cœurs des jeunes filles (elles se marient si tôt, ou vieillissent si vite)... On les oublie à moins qu'ils n'aient fourni comme ceux de M. Georges Ohnet le sujet de quelques pages admirables d'ironie à un Jules Lemaître. (Il faut bien nommer Geor-

ges Ohnet au cours d'une étude sur la littérature contemporaine et je le fais tout de suite pour ne pas être obligé d'y revenir.)

Il arrive pourtant qu'on entende les esprits les plus fins et les plus lettrés se souvenir avec une charmante émotion du *Roman d'un jeune homme pauvre* ou de *Sous-Bois* pour les avoir lus il y a quelque vingt ou trente ans.

Mais est-ce bien la faute de ces auteurs si le genre qu'ils cultivent descend de plus en plus profondément dans la banalité, si son niveau artistique ne cesse de baisser ? Sans doute beaucoup d'entre eux étaient moins des artistes que des gens d'affaires, pourtant il convient de s'en prendre au genre lui-même. Le seul tort des auteurs est de se montrer trop complaisants à l'égard du public.

En remontant à ses premières origines, on peut trouver les germes du roman romanesque aussi bien dans les romans de Mlle de Scudéry, que dans certaines œuvres du XVIIIe siècle que dans les *Valerie*, et les romans de Mmes Krudener ou Charrières. Mais pour être plus exact, il ne commence en réalité à se développer que vers la moitié du XIXe siècle. C'est l'époque où grandit un public avide de lire. Pour combler son appétit on donne au peuple les romans d'aventures et le feuilleton ; aux classes moyennes le roman romanesque. A dater de 1840 environ, le grand public a voulu avoir une littérature à soi. Il ne se contentait plus du pur sentimentalisme larmoyant, il dédaignait les aventures impossibles, tout en n'étant pas encore assez cultivé pour apprécier l'art fin mais exclusif. Il n'était pas non plus assez fort ni assez passionné pour que Balzac lui

convînt toujours. Cependant il ne manquait pas complètement de goût. Il voulait que le roman ne fût pas trop difficile, qu'il fût bien écrit, amusant, qu'il contînt des vérités point trop appuyées, qu'il fît preuve de libéralisme sans se montrer révolutionnaire, qu'il poursuivît un but moral sans provoquer l'ennui et qu'il possédât des allures convenables sans pour cela être chaste. Enfin il désirait que ce roman fût sien, c'est-à-dire qu'il lui parlât de son monde ou de celui auquel il aspirait. Il exigeait des écrivains une sorte de médiocrité dorée.

Si Flaubert, par exemple, ou Daudet, n'ont jamais connu d'autre maître que l'Art, par contre, les auteurs de romans romanesques ont docilement suivi la foule. Ils se sont laissés guider par elle de même que Scribe a été formé de toutes pièces par les habitués du théâtre de son temps.

C'est le public qui a créé le moule, qui a institué les préceptes du genre, et qui s'est basé sur eux pour recruter ses auteurs.

Il peut donc être utile pour étudier l'évolution du roman romanesque de suivre le développement du goût dans les classes moyennes.

*
* *

Feuilletons *la Vie Parisienne, le Charivari* et les revues « potinières » qui ont vécu pendant ces soixante dernières années ; parcourons à la hâte l'immense monceau des journaux populaires d'avant-hier, d'hier et d'aujourd'hui ; relisons les anecdotes mondaines, l'histoire politique de la Deuxième

République, du Second Empire, de la Troisième République. Causons un peu avec les anciens, rassemblons nos souvenirs. L'avénement de la Seconde République donne bien l'idée d'un tableau adouci, diminué, atténué de la première. On peut la considérer comme un pastel qui a perdu l'éclat de ses couleurs vives ; et dont les années ont enlevé la fraîcheur.

1848 apporte les mêmes sentiments que 1793, ces sentiments connus déjà, de liberté, d'égalité ; le même fanatisme pour la vertu — la vertu à cinquante ans ! — la même passion qui conquit le monde, mais vieillie...

Dans les dernières années de la première moitié du XIXe siècle il n'est question que de politique, on ne rêve qu'au salut du peuple ; on ne jure que par Saint-Simon, Lamennais, de Flotte.

Les jeunes filles se passionnent pour les jeunes gens qui combattent pour la bonne cause, que la bonne cause soit la République ou la Royauté. La politique, le courage et l'éloquence priment tout. George Sand, qui peut bien être considérée comme la personnification de l'opinion publique d'alors, s'éprend d'un homme « chauve, petit, grêle, voûté, myope et portant lunettes. Né paysan et féru de simplicité jacobine, il arborait une épaisse houppelande informe et de gros sabots ; très frileux il demandait dans les appartements la permission de mettre un mouchoir autour du cou et tirait de sa poche, à cet effet, trois ou quatre foulards qu'il nouait au hasard les uns sur les autres [1] ». Mais il

1. René Doumic. *George Sand*. Perrin et Cie, 1909.

était ou semblait être le grand orateur, le grand penseur, l'homme de la foule, il était enfin Michel (de Bourges).

C'est pour la même raison qui fait qu'elle s'engoue d'un tribun que George Sand soutient presque toujours une thèse quelconque le plus souvent pacifique ou sociale dans ses romans et il n'est pas rare qu'ils ne lui servent que de prétexte au développement d'une idée.

Le roman romanesque vit le jour grâce à George Sand. Je n'entends pas dire qu'elle en fut la créatrice, pour créer il faut posséder la conscience de ce que l'on fait et elle ne la possédait point, j'entends seulement que ceux qui ont systématiquement innové le genre romanesque ont puisé chez elle et lui sont redevables de beaucoup.

Ils lui doivent l'idéalisme, ils lui doivent peut-être la façon de nouer l'intrigue et de la dénouer. C'est d'elle qu'ils ont appris à voir la femme sous un angle spécial ; c'est d'elle aussi qu'ils tiennent leur sentiment de la nature, car (et cela est significatif) presque tous les auteurs chers au gros public, aussi bien Theuriet que Cherbuliez et que René Bazin, font preuve d'un grand amour de la nature.

Mais chez eux, comme chez George Sand, ce sentiment diffère totalement de celui qu'on trouve dans Chateaubriand. Ce qu'ils cherchent en effet dans la nature ce n'est pas la grandeur immuable et immortelle, mais le charme ; ils n'y recueillent pas le souffle de l'éternité, mais l'harmonie du moment. Ils n'y goûtent pas la manifestation d'un monde, mais le parfum timide de la terre, du coin de terre

où ils sont nés, et où ils vécurent peut-être heureux.

Avec l'influence de George Sand est celle d'Alfred de Musset et des conteurs comme son frère, comme Jules Sandeau, comme Alphonse Karr, qu'ils subissent le plus. Enfin tous ces auteurs, à cause qu'on les trouvait compréhensibles, étaient aimés et lus par tout le monde. Ils savaient en effet évoquer le charme et la grâce. Le charme et la grâce, voilà leur grande qualité, depuis Octave Feuillet jusqu'à Mme Pierre de Coulevain et Claude Farrère.

Du reste ce seul mérite a excusé André Theuriet aux yeux d'Émile Zola, a fait goûter Feuillet de M. Jules Lemaître, a touché l'artiste impeccable qu'est Anatole France. — Un des plus mauvais romans de ces temps derniers c'est bien *Le Mariage de Mademoiselle Gimel, dactylographe* par René Bazin. Le sujet en est invraisemblable, la psychologie moins que nulle, car absolument fausse, la composition pleine d'erreurs ; pourtant on ne saurait détester cette œuvre. Pourquoi ? Parce qu'elle est pleine de charme. C'est dans le charme qu'il faut chercher la raison du succès indiscutable du roman romanesque ou roman à la mode : il plaît.

Mais qu'est-ce que le charme ? Qu'entendons-nous au juste par lui ? Qu'est-ce qui le constitue ? Comment le définir ? Sous quelles apparences se manifeste-t-il ? On ne saurait mieux, je crois, répondre à toutes ces questions qu'en nommant le charme, l'émotion tranquille et même un peu superficielle qui naît en nous au souvenir ou à la pensée des moments heureux. Le charme c'est l'arrière-goût du bonheur, d'un bonheur un peu médiocre ; ou en-

core de ces petites misères qui présagent l'avènement d'une grande joie. Ce n'est pas le souvenir du bonheur sublime des romantiques, du bonheur idéal des fanatiques, du bonheur sensuel des matérialistes, c'est celui du bonheur mesquin des hommes ordinaires. Aussi bien touche-t-il tout le monde car les sentiments des hommes quelconques sont souvent à la base des sentiments des hommes supérieurs.

*
* *

Le premier romancier que l'on qualifia de romanesque fut Octave Feuillet. L'œuvre qui lui a acquis le grand public fut le *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858). Son sujet simple en même temps que compliqué peut servir de type à ce genre de roman. Le voici tel que le résume ce conteur et cet ironiste incomparable qu'est M. Jules Lemaître : « Maxime est beau, spirituel, instruit, excellent cavalier, habile à tous les sports, noble, fier, héroïque ; et s'il se fait appeler Maxime Odiot, il s'appelle aussi Maxime Champcey d'Hauterive. Dans ces conditions-là ce n'est rien d'être pauvre. Il entre comme intendant chez les Larroque, et tout de suite il trouble profondément Mlle Marguerite. Mais cette jeune fille, horriblement malheureuse d'être riche et craignant toujours qu'on en veuille à sa dot, le traite avec la dernière impertinence. En vain il expose sa vie une première fois pour sauver le chien favori de l'orgueilleuse et amène enfant. Une autre fois il se trouve enfermé avec elle, par un accident imprévu, dans une

vieille tour en ruines et manque de se casser le cou pour ne point la compromettre. Avant de se précipiter dans le vide, il a juré de ne l'épouser que lorsqu'elle serait aussi pauvre que lui, ou lui aussi riche qu'elle. Sur quoi Marguerite et sa mère sollicitent l'autorisation d'abandonner tous leurs biens à une congrégation religieuse ; mais heureusement une vieille demoiselle fort riche meurt en léguant sa fortune à son cousin Maxime. Et c'est exquis, car les princes charmants ne sont-ils pas mis au monde pour épouser les princesses des Hespérides [1]. »

L'observation est juste : cette histoire ressemble beaucoup à un conte bleu qui se passerait dans la réalité. Son sujet paraît assez vraisemblable pour ne pas choquer le lecteur froid. Il est invraisemblable pour ménager des surprises agréables aux autres et les tenir en haleine. La psychologie des personnages n'en est point fausse, c'est leur cas seul qui est exceptionnel. Décrire des cas exceptionnels, mais seulement dans des cadres réels au milieu de circonstances possibles, telle est l'ambition de Feuillet. A quoi d'autre rêvent donc les jeunes filles ! Du reste, Feuillet n'étant guidé par aucune théorie d'art spécial (comme toute la lignée d'écrivains à laquelle il appartient) ne se sent pas forcé, et n'est pas forcé de se préoccuper par trop de la vérité. Son unique souci artistique est de soigner son style ; il s'y applique et d'ailleurs y réussit souvent. Ses livres sont bien écrits.

Onesta, *Bellah*, *La Petite Comtesse*, furent composés à l'instar du *Roman d'un jeune homme*

1. *Les Contemporains*. Série III.

pauvre. Chronologiquement ils closent la liste de ces romans qui n'ont d'autre préoccupation que de poser les personnages et de raconter leurs actions. Mais le temps change.

Un de ses adversaires littéraires appelait ironiquement Feuillet « l'auteur favori de l'impératrice Eugénie ». C'était assez bien le définir. Il fut en effet avec Prosper Mérimée le seul littérateur admis dans l'intimité des Tuileries. On assure que les années de prospérité du règne de Napoléon III ne peuvent se comparer qu'à l'époque de Louis XVI pour l'éclat des fêtes et le luxe des festins. Cependant ceux qui dirigeaient ces fêtes et qui ordonnaient ces festins professaient une morale très rigoureuse. Au sortir du milieu perverti de la cour impériale on courait entendre des sermons à Notre-Dame et on débattait avec gravité des sujets d'éthique. La seconde partie de l'œuvre de Feuillet se ressent de cette double influence galante et morale. A partir de *M. de Camors*, aussi bien dans *Julie de Trécœur* que dans *L'Histoire de Sibylle*, *Un Mariage dans le Monde*, *Honneur d'artiste*, ou *La Morte*, c'est toujours une thèse morale qu'il se propose de défendre.

Ces différents romans racontent soit la vie déréglée, toute consacrée au plaisir d'un libertin très intelligent (*M. de Camors*), soit l'amour inutile et même damnable d'une femme (*Julie de Trécœur*), soit enfin les crimes amoureux d'une autre (*la Morte*). Mais, toujours sans exception de la moitié de son récit jusqu'à la fin, l'auteur a soin de faire observer que ses personnages sont coupables et qu'il ne faut pas les imiter... Mais pourquoi, se

demande-t-on, ne nous le montre-t-il pas, évitant de tomber dans le péché ? Mon Dieu ! d'abord parce que son intention est sans doute de prouver par un exemple les inconvénients du mal, ensuite parce qu'il met en scène des personnages qui sont des névrosés et qui par leur tempérament et leur caractère sont comme prédisposés à de mauvaises actions.

En réalité Feuillet fut le premier à tenter d'étudier l'âme si compliquée de ces névrosés : les mondains. Il y a réussi, sans doute, parce que, tout en tenant beaucoup à observer la morale dans ses descriptions il ne reculait jamais devant ce qu'il avait à dire et qu'il disait ce qu'il savait sans détour quoique avec beaucoup de grâce et de délicatesse et quelque peu de tristesse. Tel a été peut-être son plus grand mérite : il fut le révélateur exquis d'un monde brutal, sensuel et vieilli. Il eut dans la grâce l'audace et la décision, et il sut marquer d'un trait sûr la femme déséquilibrée et le viveur...

Feuillet fut suivi de près par de nombreux disciples et imitateurs. Je me borne ici à citer Henry Rabusson, qui tout en décrivant le même milieu et parfois les mêmes personnes que son maître ne possède pas ses belles qualités d'esprit. Prenant le contrepied de sa philosophie — si philosophie il y a — il envisage tout sous un jour sombre, et avec des regards sceptiques. Son meilleur roman reste certainement *l'Aventure de Mademoiselle de Saint-Allain* qui semble faire suite au *Mariage dans le Monde* où l'auteur nous fait descendre dans les ténèbres de son pessimisme.

A côté d'Octave Feuillet on nomme toujours

Victor Cherbuliez comme le second des grands auteurs qui opposèrent leur idéalisme au naturalisme de Zola. Pourtant Cherbuliez, quoique certainement plus instruit, plus lettré et plus intelligent que Zola, et de beaucoup, ne peut lui être comparé comme romancier.

Le début de Cherbuliez fut des plus brillants ; à propos d'un cheval de Phidias il publia une très aimable dissertation sur l'art en général et l'art grec en particulier. La brochure est conçue en forme de causeries. Quelques hommes, gens du monde, cavaliers charmants ou savants mondains font l'éloge de ce splendide débris de l'antiquité pour les beaux yeux d'une dame : c'est la leçon d'astronomie de Fontenelle. Tout l'œuvre de Cherbuliez est en germe dans cet agréable ouvrage. Sa vie durant, il composera de longs volumes et dépensera énormément de travail et d'esprit pour n'atteindre qu'au résultat le plus mince.

A l'imitation de Feuillet il décrit presque exclusivement le monde, seulement il s'occupe plutôt du High-Life cosmopolite que de celui de Paris. Ainsi il parlera des Russes, des Polonais, des Tyroliens ; pour mieux mentir, dira Émile Zola, nous rectifierons pour pouvoir conter avec plus de vraisemblance des histoires invraisemblables. Car les sujets de ses romans auront le défaut de rappeler de trop près ceux des romans feuilletons. Nous y verrons d'abord un précepteur qui prodiguera des trésors d'humilité pour que son élève lui pardonne une faute imaginaire ; nous y verrons ensuite ce même précepteur — un jeune homme — exposer maintes fois sa vie et sa dignité, escalader toits et fenêtres

pour apprendre la botanique à un garçon de seize ans. Il est vrai que vers la fin du roman ce jeune garçon se transforme (tout naturellement selon l'auteur) en une charmante jeune fille. Tel est à peu près le sujet du *Comte Kostia* le roman le plus célèbre de Cherbuliez. En dépit de l'invraisemblance de sa donnée, il n'est pas sans nous procurer un charme agréable. En souvenir de notre adolescence nous pardonnons à l'auteur d'avoir gardé toutes les illusions de la sienne.

Le Feuillet actuel est certainement Mme Pierre de Coulevain. Comme ceux du maître ses cinq ou six romans se passent dans le monde, et exposent une thèse morale. Ils nous font voir ce que sont devenus de nos jours les jeunes hommes pauvres et les Messieurs de Camors ; surtout les Messieurs de Camors d'il y a trente ou quarante ans. Ils les atteignent aussi et ce détail n'est pas sans ajouter à leur ressemblance avec leurs glorieux ancêtres... A les lire on sent toute la différence qui existe entre les sentiments de la génération du Second Empire et ceux de la génération actuelle.

Certes Feuillet peut passer pour plus « poète » et pour meilleur ouvrier, que P. de Coulevain mais P. de Coulevain a lu davantage. Elle connaît toute l'Europe et sait tirer profit de ses voyages.. La langue de Feuillet est soignée, souvent belle même (Anatole France n'hésite pas à l'appeler classique) ; ses œuvres sont bien composées. Celles de Mme de Coulevain sont, je le croirais volontiers, écrites au jour le jour. Je me figure qu'elle commence ses livres sans savoir comment ils finiront. Feuillet accordait une grande importance à la psychologie ;

aujourd'hui c'est l'observation du milieu qui domine. Enfin l'auteur de *Sibylle* fut certainement plus artiste, mais je crois que l'auteur de *Au Cœur de la Vie* est plus intelligent.

De tous les écrivains du genre, le mieux doué au point de vue de la grâce et du charme est André Theuriet. Ce qu'il écrit est simple, sans prétention, on dirait même humble mais tellement « aimable »... André Theuriet ne se donne pas pour un moraliste, non plus que pour un censeur de mœurs ; il se contente de décrire ce qui lui plaît, ce qui enchante son âme sensible et droite, et nous éprouvons autant de plaisir à relire *la Maison des deux Barbaux* ou *le Fils Mongras* qu'il en eut à les composer. Pour moi j'aime surtout ses récits de scènes rustiques où l'odeur des champs se mêle si agréablement au parfum innocent des jeunes filles ; tels *les Enchantements de la Forêt* ou *la Pupille de Monsieur de Valbruant.*

Cette odeur de la terre qui parfume l'œuvre de Theuriet est aussi ce qui nous séduit le plus dans cette œuvre de M. René Bazin. Il y a tels passages dans *les Oberlé*, dans *le Blé qui lève* et même dans quelques-unes de ces courtes nouvelles qu'il donne de temps en temps à certaines revues, telles descriptions qui rappellent je ne sais par quoi les feuilles sèches retrouvées par hasard entre les feuillets des livres autrefois lus. C'est comme le ressouvenir d'une odeur d'ombre, de terre et de moissons qu'éveillent en nous ces débris fanés. C'est le grand mérite de l'écrivain que de pouvoir procurer cette impression, mais c'est peut-être son seul mérite, car je ne lui compte pas comme une qua-

lité littéraire sa haute probité et l'indiscutable moralité de son œuvre. Il ambitionne par ses romans de regénérer le peuple. Mais aujourd'hui, une œuvre d'art peut-elle devenir une arme, même pour le meilleur combat? Est-ce son rôle? Aussi bien, j'honore trop M. Bazin comme homme pour en parler comme artiste.

Un roman romanesque qui obtint quelque temps un très grand succès fut *Mon Oncle et mon Curé* de Jean de la Brète, histoire suave, mais sans intérêt pour l'étude de l'évolution littéraire. Une foule d'auteurs outre ceux que nous avons cités ont joui d'une vogue considérable quoique momentanée. Je me borne à citer quelques noms parmi les plus importants: Mme Jeanne Schultz l'auteur de la *Neuvaine de Colette*, G. Duruy, Louis Ernault, d'Ulbache.



A ces romans idéalistes ou romanesques peuvent se rattacher aussi de courts récits n'ayant d'autre but que de bien décrire la vie qui nous entoure. Leurs auteurs ne s'y préoccupent pas toujours de répondre à une théorie d'art spécial; ils ne veulent que conter, avec le plus d'agrément, et dans la langue la plus pure possible, ce qu'ils ont vu. Les créateurs du genre, furent G. Droz et Halévy; à l'heure actuelle leurs œuvres nous fournissent d'intéressantes observations sur les mœurs qu'elles ont reflétées.

Droz et Halévy sont les successeurs directs d'Henri Monnier et de Murger (surtout de ce der-

nier). Ils sont plutôt des dessinateurs que des écrivains. Dès qu'une scène amusante, caractéristique ou curieuse de la vie, un type extraordinaire les frappent, ils prennent des notes avec un plaisir d'amateur. C'est ainsi sans doute que, grâce à une rencontre fortuite, furent saisis au vol cette incomparable Mme Cardinal et sa famille et son brave homme de mari. Peut-être est-ce dans un salon que Droz a vu *Madame, Monsieur et Bébé.*

Gyp représente assez bien un Droz ou un Halévy transporté dans un boudoir moderne. Parfois il parvient jusqu'à ce boudoir un écho des bruits de l'extérieur, des nouvelles de la politique; mais les caquets dominent. « Les potins » occupent en effet une place prépondérante dans l'œuvre de Mme la Comtesse Martel et l'auteur sait les apprêter avec une ironie bienveillante.

Une foule de romans ont suivi la direction donnée par Halévy, Droz et Mme Gyp et beaucoup ne laissent pas d'offrir une véritable valeur artistique, je ne puis cependant en parler ici ; ils n'ont en somme guère eu d'influence sur la littérature moderne. Certes, le talent de Capus, par exemple, n'est pas à dédaigner — son *Au Départ* et bien d'autres de ses romans suffisent à le prouver — mais la littérature nous donne chaque jour des centaines d'œuvres intéressantes qu'il serait impossible de citer dans un ouvrage comme celui-ci où il nous faut nous restreindre.

Malgré tout nous sommes obligés de nous arrêter à Henri Lavedan, à Paul Hervieu et à Abel Hermant ; ils dépassent de beaucoup leur milieu et ils ont créé de belles œuvres qui resteront.

Tous les trois se sentent attirés et comme fascinés par le « monde ». Oubliant ou reniant quelques « péchés de jeunesse » (Lavedan, *Sire* ; P. Hervieu, *l'Inconnu, l'Alpe Homicide* ; Hermant, *Eddy et Paddy, le Cavalier Miserey*), ils se sont bornés à l'étude du MONDE. Les salons sont peut-être le plus sûr lieu de rendez-vous des tentations, des passions, des misères humaines. Ils présentent en outre cet avantage qu'on y peut noter un pittoresque particulier qui n'est pas sans charme. Aussi bien les observations que suscite le monde aux écrivains que je viens de nommer ne ressemblent pas à celles de P. Bourget, qui se confine volontairement dans le champ qu'il connaît bien, de la psychologie. Ce que Paul Hervieu, Lavedan, Abel Hermant décrivent et analysent en amateurs ou en savants c'est le « milieu ». Et si Paul Hervieu l'observe à la façon d'un philosophe (*l'Armature* ou *Flirt* veut plus ou moins synthétiser le High Life), Henri Lavedan se pose en face de lui à la fois en moraliste et en satirique. A l'exemple du vieux *Grincheux* dont il parle avec tant d'agrément dans les articles de l'*Illustration* réunis sous ce titre *Bon an mal an*, il ne cesse de dénoncer l'immoralité, la déchéance du temps présent. Seulement, comme par bonheur, il n'est ni vieux ni grincheux, comme il possède au contraire une étonnante verdeur d'esprit il nous amuse plus qu'il ne nous chagrine. En même temps qu'il nous fait partager son amour des bibelots il nous séduit par la science réelle de son art. Il dissimule son sermon sous une abondance de mots spirituels en se « blaguant » lui-même ; parfois son dialogue devient tellement alerte que

je suis persuadé qu'il n'ennuiera jamais personne et que ses *Jeunes* ou que son *Nouveau Jeu* resteront toujours une œuvre originale, au sujet grave malgré que la forme en soit plaisante.

M. Abel Hermant s'amuse fort du monde des snobs. Il met dans ses observations le soin méticuleux du naturaliste qu'il fut lors de sa jeunesse et il sait dépeindre avec une verve unique.

S'il me fallait le comparer à quelqu'un, ce ne serait que parmi les auteurs du XVIIIe siècle que je chercherais. Il peut en quelque sorte passer pour un Sterne français moins la philosophie parfois légèrement pédantesque du grand Anglais. Il sait manier la langue en jongleur adroit ; chaque mot porte et chaque clignement d'yeux a son sens. Il est le Forain ou l'Abel Faivre du roman contemporain.

Si on voulait absolument trouver des maîtres à ces maîtres de la littérature contemporaine, j'indiquerais Maupassant ou Jean Lorrain pour Hermant, Mercier pour Hervieu, H. Monnier ou Murger pour Lavedan.

Mais à vrai dire ne sont disciples de personne à moins qu'ils ne le soient de tout le monde, ce qui revient au même.

CHAPITRE VII

En se regardant vivre...

Vers la seconde moitié du XIXe siècle commence à se dessiner nettement ce qui jusque-là n'a fait qu'apparaître de façon éphémère et incertaine, l'art subjectif et individualiste. On pourrait m'objecter qu'à dater de Rousseau, ou tout au moins de l'école romantique l'individu devient pourtant comme le centre et comme l'axe de la littérature... sans doute, mais il ne s'agissait encore que d'une simple réaction contre le classicisme.

L'écrivain sous l'ancien régime destinait son œuvre à la nation, au prince, et cherchait plus à dissimuler sa personnalité qu'à l'étaler. Même si nous feuilletons les œuvres du genre le plus intime, les mémoires, nous n'y trouvons que des renseignements sur l'entourage, les aventures, la vie publique de l'auteur mais point de confidences. Quand les *Confessions* paraîtront, elles ne voudront que prêcher à la manière des confessions du père d'Église. Quand *Oberman* ou même *René* verront le jour ils ne reproduiront que la peinture d'un type dont l'auteur sera la personnification.

Les romantiques aiment beaucoup à parler d'eux, à occuper le public de leur personne. A l'époque où ils triomphent on est individualiste pour les autres et non pour soi. Mais s'ils s'analysent, ce n'est jamais que dans de rares crises d'amour ou de passion. Même alors ce qu'ils décrivent c'est bien plus l'aspect extérieur que les mouvements secrets de leur âme. Sans doute il y aura parmi eux des psychologues, des analystes admirables, mais leur œuvre passera pour le moment inaperçue. Tel est le cas de Benjamin Constant, de Stendhal et un peu du Sainte-Beuve de *Volupté*.

D'ailleurs le genre psychologique semble être le résultat logique du développement du roman. Après les récits d'aventures et les vies de héros, viennent les études de mœurs, celles des milieux celles des caractères, et enfin la psychologie. Deux littératures étrangères y sont arrivées splendidement : Les Scandinaves et les Russes. Chez les premiers l'évolution a, je crois, commencé avec le chef-d'œuvre immortel de Jacobsen : *Niels Lyhne*. Elle s'est poursuivie avec Kunt Hamsun qui a accordé semble-t-il ses préférences à l'étude psychologique des cas exceptionnels dans *Les Femmes*, dans *Pan* et dans *Victoria*. A côté de lui Jones Lie, également Norvégien, étudie la vie de famille, comme Strindberg la vie d'artiste, comme Herman Bang un Danois, de nouveau la fin d'une race, dans ce livre capital *Les générations sans espérance* qui restera un des plus beaux du siècle. L'école psychologique aboutit enfin avec Geyerstam à de subtils et délicats récits, ou plutôt des études d'analyse psychologique de la vie quoti-

dienne : cet auteur raconte l'âme de parents qui ont perdu leur fils *Histoire du petit frère* ou bien le roman d'une jeune fille qui soigne un officier de passage blessé à la guerre et s'en éprend. L'officier part, puis l'oublie, quant à elle son amour est usé par la vie, elle se marie et devient heureuse ; au même genre appartiennent *Le rêve de Karin Brand,* et les œuvres des auteurs russes depuis Dostoiewski jusqu'à Andreiev et Kouprine.

En France le roman psychologique a évolué plus lentement, jusqu'à ces derniers jours il n'a jamais atteint la grandeur de ceux que nous venons de citer. On peut trouver la raison de cette infériorité dans ce fait que très longtemps, pendant les trois premiers quarts du siècle, les quelques romans psychologiques furent des autobiographies. Tel *Adolphe* où l'auteur, l'homme le plus vaniteux de son temps selon Mme de Boigne, étale sa fatuité, son amour et son malheur. Tels aussi les romans de Stendhal où l'auteur reproduit toujours un peu l'esquisse plus ou moins modifiée de son âme. Julien Sorel et Fabrice del Dongo peut-être même Lucien Leuven, ne sont-ils pas des frères de Stendhal ?

Stendhal est parvenu à faire œuvre de psychologue, ou plutôt à appliquer, à souligner, à mettre la psychologie à la première place dans ses œuvres à force de s'analyser soi-même continuellement ; par la suite il est arrivé par analogie à observer et à scruter aussi l'âme d'autrui. Mais ce fut surtout grâce à son individualisme qu'il fut romancier psychologue.

Son cas est aussi celui d'Eugène Fromentin. L'individualisme chez cet auteur est poussé jusqu'à

l'extrême, presque jusqu'au dédoublement. La vie intérieure palpitait en lui avec une telle force, avec une telle intensité, que sa vie intime lui suffisant, il ne vivait qu'en soi-même. A force de se rechercher partout et de se voir partout il en était venu au besoin impérieux de ne pas détourner ses regards de son âme. Dès l'âge le plus reculé il avait contracté l'habitude de se scruter toujours. « Il avait le travers de se regarder vivre, penser, sentir ; et c'est de cet examen quelquefois peu édifiant, que se composait la plus grande partie de notre correspondance » raconte avec un peu de naïveté son ami de jeunesse et son biographe Bataillard. D'ailleurs Fromentin le confesse lui-même quelque part : « J'avais le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre et j'entrai dans la vie sans la haïr, quoiqu'elle me fît beaucoup pâtir, avec un ennemi inséparable, bien intime et positivement : c'était moi-même. » Il a gaspillé peut-être le meilleur des longues années de sa jeunesse, mais cela nous a valu *Dominique*.

Par cette faculté de s'analyser, Fromentin fait partie de la lignée de Benjamin Constant et de Stendhal. S'il s'observe ce n'est — au fond — que pour s'admirer. Stendhal qui ne fut pas peut-être égoïste fut certainement ce qu'on a appelé par la suite égotiste. Il s'analysait mais ne se jugeait pas. Il avait, ou voulait avoir — ce qui pour nous revient au même — une âme riche et froide, il avait un peu le tempérament d'un jurisconsulte. D'ailleurs il fut élevé par les philosophes ou les conteurs du XVIII[e] siècle, par Destut de Tracy ou d'Holbach par d'Alembert ou le président de Brosse. Et, en

outre, il n'a jamais eu la maîtrise de la forme.

Fromentin naquit en 1820 ; par conséquent il vécut sa jeunesse dans la meilleure période du romantisme. Son éducation est due plus aux romantiques, à Sainte-Beuve ou à Lamartine, qu'aux classiques qu'adorait son père. Peintre et artiste avant tout, il sut profiter de ces dons. Il acquit une forme superbe, ou mieux, gracieuse et fine, pleine d'images, de coloris, de nuances charmantes, en même temps que tranquille et douce. Le grand mobile de Fromentin écrivain fut son amour, — il faut bien oser l'avouer — sublime ; il éprouva le besoin de l'*exprimer* comme Stendhal avait le besoin de l'*avouer*. Cet amour fait le sujet de son œuvre principale — pour ne pas parler de ses notes de voyages et de ses critiques, — de son unique roman, du plus gracieux et du plus charmant peut-être des romans du XIX[e] siècle où une analyse subtile s'unit à une connaissance profonde du cœur, de *Dominique* enfin (1863).

Vers la quinzième année de sa vie il s'éprit d'une camarade de jeux, — plus âgée de quatre ans que lui, c'est la Madeleine de *Dominique*. Elle épousa celui qui s'appelle le comte de Nièvre dans le roman et c'est alors seulement que Fromentin se rendit compte qu'il aimait. Son amour, irréparablement condamné, s'épure, devient peu à peu, « dans la solitude morale où tout retentit à l'excès, une véritable passion ». « Pendant quatre ou cinq ans, Fromentin vit littéralement de cet amour. Sa jeunesse et son talent s'orientent tumultueusement vers l'adoration d'une emme, de la Femme... Ils se rencontraient à la promenade, dans le monde,

au théâtre, il la cherchait partout. En l'absence du mari, que son service appelait souvent au dehors, elle le recevait même chez elle... Une sage amie qui redoutait les dangers d'un tête à tête, assistait à ces entrevues.

Quelques années se passent, Fromentin va à Paris, à cause d'une brouille avec le mari il ne voit Madeleine que très peu. Son amour cependant reste toujours le même. Il travaille, s'amuse, mais il souffre toujours. Le 4 juillet 1844 Madeleine meurt, en laissant dans son cœur un souvenir inoubliable, éternel. Dix-neuf ans plus tard Fromentin fit paraître *Dominique* qui est l'histoire déguisée de son amour fervent.

Par l'exemple de l'aventure de Fromentin on peut reconstituer la genèse du roman intime, personnel, qui à force d'être personnel devient le roman d'analyse. En effet, même le maître psychologue de tous les romanciers psychologues de notre temps, Stendhal, analysait son âme bien plus par besoin égotique qu'en conscience de ce qu'il faisait. C'est une idée littéraire qui se développe à l'instar des premiers protagonistes.

Sorti d'un milieu très cultivé, aimant le bibelot, les belles robes, le beau monde et la haute culture artistique, Bourget de tout son être s'oppose violemment à l'exagération du naturalisme. En cela il est bien le disciple du Stendhal, de ce « *Arrigo Beyle Milanese* » qui fit graver sur sa tombe *visse, amó, scrisse.*

Voilà pourquoi ses romans se passent presque toujours dans le monde, dans les salons des grandes dames, dans les boudoirs des jolies femmes, dans

les « souffroirs » des hommes du monde. On lui en a fait un grand reproche. Mais est-il juste ? Je ne le crois pas. De même qu'on permet à tel artiste d'étudier les classes pauvres pourquoi ne permet-on pas à tel autre d'observer un peu le luxe ? Faut-il tenir rigueur à Bourget de vivre « de la vie la plus élégante moralement et physiquement qui ait été connue de son temps ». Il s'y plaît trop, dira-t-on, mais qu'importe à l'art si c'est là seulement qu'il se trouve à sa place.

Son même caractère qui voulait qu'il opposât le milieu riche au milieu pauvre du naturaliste lui commanda d'opposer à l'observation matérialiste qui excluait l'âme complètement, — une psychologie, absolue !

Vers les années 1880 il fut avec Anatole France l'homme le plus curieux parmi les lettrés. Seulement sa curiosité avait sa source dans la sensibilité tandis que celle de France avait la sienne dans l'intelligence. Il voulait connaître toutes les émotions, tous les sentiments, mais comme il était un dilettante, un amateur de raffinement, de bibelots enfin, ces émotions il les cherchait exclusivement dans la femme, et surtout dans les femmes de grande culture.

Le curieux, le dilettante et l'homme du monde firent de Paul Bourget un écrivain psychologue. Quoique et peut-être parce qu'en opposition absolue avec le naturalisme il a subi son contre-coup. En poussant trop loin sa théorie, il a concentré toute l'étude de la vie dans l'analyse des mouvements de l'âme. Il croit qu'en se bornant strictement à la psychologie on peut trouver le mobile

de toutes les actions. Si l'on était de son avis, il faudrait alors convenir que tout se résume en petits faits et en fines sensations psychiques. Mais lors même que les mouvements de l'âme jouent un rôle prédominant il est souvent impossible de les découvrir ; aussi Bourget écrit-il parfois des choses inexplicables. Il ne pouvait pas ne pas se heurter à la « cruelle énigme » qui lui barra la route.

Ce n'est plus seulement son âme que Bourget étudie ainsi que Fromentin ; il ne la retrouve pas partout comme Stendhal ; il est un romancier savant. Il sait ce qu'il veut et reste toujours un peu sous l'influence du naturalisme. Il veut étudier l'âme, dans sa naissance, dans sa source, dans ses tempéraments divers. Il observe beaucoup en dehors de lui. Il est curieux.

Il bâtit ses romans un peu à la manière dont un savant procède pour ses études. J'entends qu'il trouve d'abord, semble-t-il, un personnage ou un groupe de personnages, qui l'intéresse. Ensuite il l'observe, tel qu'un amateur d'entomologie observe une ruche. Que devient ce personnage sous telle ou telle influence, sous telle impression, comment tel fait de la vie extérieure résonne-t-il en lui? A l'inverse de Zola, Bourget ne recherche pas les motifs, il s'applique à connaître le résultat du combat d'une âme : Il en est ainsi par exemple pour le héros du *Disciple* formé par une philosophie dont il ne saisit peut-être pas bien la portée. Ce roman présente sûrement une des meilleures analyses psychologiques, qu'on ait jamais faites. Dans *Cosmopolis*, Bourget créera tout un groupe de personnages

de diverses nations : Français, Polonais, Vénitiens, Américains, de caractères et d'idées différents et il observera quelle sera l'issue de leur rencontre et quel sera le résultat de leurs relations. Autre part encore, il analysera ce qui adviendra des amours d'un jeune homme chaste, et d'une femme qui ayant déjà tout un passé derrière elle, aimera cependant ce jeune homme d'un amour virginal.

Cependant le chef-d'œuvre de M. P. Bourget est sûrement *La Psychologie de l'amour moderne* où l'auteur analyse l'amour d'un homme de lettres pour une actrice, pour une jolie femme. C'est là qu'il étale tout le trésor d'observations qu'il a recueilli, toutes les expériences de Stendhal qu'il a renouvelées. Des aventures galantes et des tragédies sentimentales auxquelles il a assisté il sait tirer des conclusions générales souvent très heureuses. Je viens de faire allusion à Stendhal. Ce n'est certes pas avec l'intention de prétendre que Bourget l'a imité. Le livre *De l'Amour* est une théorie présentée par un philosophe. Au contraire nous trouvons chez P. Bourget une histoire d'amour. Il se peut qu'une théorie s'en dégage parfois si l'amant se compare aux autres amants, mais cette théorie ne représente qu'une hypothèse ou même que des réflexions dont la couleur dépend de l'état d'esprit du protagoniste.

La *Psychologie de l'amour moderne* est le seul roman de P. Bourget qui soit franchement immoral — pour certains lecteurs bien entendu mais non pas dans l'esprit de l'auteur, — car c'est aussi le seul où il ne décrit que l'amour et l'amour dégénéré. Cependant dans ses premiers romans jusqu'à

l'Etape on voit quelles furent les causes de son succès et quelles sont les raisons de sa gloire, on y découvre de temps en temps des idées moralisatrices, comme par exemple, dans les discours de ce vieux zouave pontifical de Montfaucon et dans la préface du *Disciple.*

Nous avons dit plus haut que si France veut tout saisir et embrasser par l'intelligence, Bourget veut tout ressentir. Tel est bien, en effet, le désir qui domine chez lui. C'est la curiosité d'émotions qui l'entraîne à observer, à écrire. Tandis que France arrivera soit à un scepticisme complet, soit à une doctrine philosophique qu'il se créera peu à peu, Bourget se formera de plus en plus par les sentiments qui découleront logiquement de l'émotion par la pitié et la bonté. Il deviendra de plus en plus croyant, — au fond il le fut toujours — et sa sensibilité l'éloignera de plus en plus de la pure conception de l'art, qui représente un dieu jaloux. Car confiant en la religion, en la justice, etc..., il voudra faire partager sa foi aux autres, il voudra enfin, au lieu d'étudier simplement les malheurs ou les joies, proposer des remèdes et des préceptes. Il suivra une thèse étrangère à l'art et il tombera dans la même erreur que Zola malgré son peu de ressemblance avec lui. Il fera de la politique dans deux de ses romans, et cela ne laissera pas que de nuire à la véracité et à la beauté de ses œuvres. C'est ainsi que *l'Etape*, *le Divorce*, *l'Enigme*, qui tous développent une thèse, paraissent au point de vue de l'art de beaucoup inférieurs à ses premiers romans. Quel dommage !

Cependant ce serait d'un esprit sot que de con-

damner Bourget sur de tels motifs, car son influence a eu un mérite énorme pour l'évolution du roman moderne — pour ne pas parler, bien entendu, de la valeur artistique de son œuvre. Il fut en France le premier à faire intervenir l'analyse de l'âme dans le roman ; il y a par là même introduit l'élément qui lui manquait et qui, au même titre que la « véracité », en sera désormais considéré comme la condition *sine qua non*.

Si Bourget n'entraîne à sa suite que de très rares auteurs c'est que son analyse est savante, et par conséquent difficile à imiter, difficile aussi à s'approprier. Il a influencé cependant beaucoup tous les conteurs parisiens aussi bien Hervieu que peut-être même Anatole France (dans le *Lys rouge*). Grâce à lui l'étude psychologique des âmes est devenue une nécessité littéraire, un élément indispensable du roman contemporain comme la vérité d'observation prônée par Zola.

De successeurs directs, Bourget n'en a pas ou bien tellement dénués de valeur littéraire qu'il vaut mieux ne les point citer. Cependant c'est à son influence qu'il faut être redevable d'un des plus beaux livres de ce temps : *l'Amitié amoureuse* de Mme H. Lecomte de Nouy, bientôt suivi par *Le Doute plus fort que l'Amour*, *l'Amour est mon péché*, où à un essai souvent réussi d'analyse psychologique se mêlent agréablement des réminiscences, non sans charme de roman romanesque.

Henri Lichtenberger s'est fait une spécialité d'étudier l'âme des enfants, des enfants gracieux, sages et heureux. L'analyse cependant n'est pas chez lui très profonde ; et c'est bien plus l'amour des pa-

rents, que les sentiments des petits qu'elle révèle. *Mon ami Trott*, *La petite sœur de Trott*, *Mine*, *le petit Roi* sont tous faits de l'histoire du développement de petits enfants qui grandissent, de leurs petits malheurs, de leurs grandes joies, de leurs mots, de leur langage amusant. Tout cela est noté avec beaucoup de vérité et produit un certain plaisir.

Léon Frapié se plaît semblablement dans la compagnie des enfants mais des enfants de pauvres, des gosses mal peignés, souvent même sales, et peu sages, parfois insupportables. Ses petits sont des orphelins, des enfants de la rue ; ils vont chaque jour à la « maternelle » ou à l'école primaire des quartiers misérables ou laborieux de Paris. C'est leur âme d'enfants, celle de leur instituteur et institutrice que l'auteur a étudiée dans la *Maternelle*, *l'Ecolière*, etc...

A côté de pages fades et insignifiantes on trouve dans ces livres des passages où sont bien compris les maux de ce petit monde. On prévoit que bientôt va éclore cette littérature de souffrance et de bonté qui aura son expression géniale dans l'œuvre de Charles-Louis Philippe.

Nous avons vu comment réagit en se regardant la puissante individualité d'un égotiste aigri par l'intelligence, d'un artiste amoureux, d'un intellectuel moderne à l'âme généreuse, évitant les dangers qui menacent un grand esprit enrichi de connaissances profondes. Mais qu'adviendrait-il d'un homme de race ancienne, qui ne lirait que très

peu,sinon pas du tout, dont les moyens de raisonnement philosophique seraient à peu près nuls, qui ressentirait tout par ses nerfs, par tout son corps. Imaginons un être physiquement très raffiné, dont le *corps* (j'insiste sur ce mot), est doué par chacun de ses sens d'une sensibilité extrême, qui, lorsqu'il voit une femme belle, l'aime sans philosopher, sans s'analyser, qui, lorsque le malheur frappe, pleure simplement, et que la musique remue, sans qu'il sache pourquoi, qu'un beau paysage met en gaieté sans raison apparente, qu'un jour de pluie assombrit.

Figurons-nous qu'en cet être vit un artiste, sachant raconter et peindre avec des mots, puis plaçons-le dans une de ces circonstances que la mélancolie gouverne, où l'on ne sait pas où l'on va, où l'on ignore la raison des choses. Et si nous le supposons enfin méditant sur soi-même,ne cessant de se voir partout, nous aurons composé la personnalité tout entière de Pierre Loti, Julien Viaud de son vrai nom.

Ce qu'il estime par-dessus tout c'est son corps — non point comme les Grecs, en raison de sa force et de sa beauté — mais parce qu'il est absolument à lui, parce qu'il est lui. Les exercices physiques sont son occupation favorite ; il aime le plaisir de se bien porter. A l'idée qu'il se fait des qualités de son corps il associe l'audace, la pitié, l'orgueil, une grande volonté, une confiance absolue en soi-même, mais aussi l'insouciance dans la jeunesse, et plus tard le scepticisme. Il a le style coloré et impressionnable, il a le ton qui convient à ce qu'il veut raconter,sans trop approfondir...Quand

son corps ne l'occupera plus autant, une lassitude et un ennui sans borne l'envahiront...

Dans sa jeunesse sa grande préoccupation avait été l'amour ; quand il cessa d'être jeune il fut en proie à l'obsession de la mort, à la crainte de voir se perdre son corps. Grâce à son métier de marin, il a promené longtemps à travers le monde son amour, un amour qui était bien le sien, parce qu'il aimait pour aimer et parce que sans oublier l'amour ancien il restait fidèle à l'amour présent.

Mais il a vieilli ; en naviguant il expose souvent sa vie et il redoute ce moment où il va « se décomposer à jamais en il ne sait quoi d'autre qui ne se souviendra pas à présent qu'il ne sera plus... » Il devient pessimiste non par dégoût de la vie mais parce que persécuté par l'idée de la mort. Il trouve la vie belle, trop belle pour la quitter...

Quand il écrit il se raconte toujours lui-même. Il ne fait cependant pas de l'analyse psychologique, car il manque à la fois de la précision et de la pénétration de la psychologie et de la philosophie. Il obéit trop à l'impulsion du corps pour connaître l'âme.

Mais, m'objectera-t-on, comment l'auteur renommé, l'auteur exotique toujours en voyage, que l'on aperçoit chaque fois dans un pays nouveau, dont les romans s'appellent enfin : *Jérusalem*, *Pêcheur d'Islande*, *Les Fantômes d'Orient*, *L'Inde*, *Vers Ispahan*, *Les derniers jours de Pékin*, a-t-il pu ne s'intéresser qu'à soi-même ? Cependant, si nous ouvrons la préface de *Madame Chrysanthème*, nous y lisons ceci : « Bien que le rôle le plus long soit en apparence à Mme Chry-

santhème, il est bien certain que les vrais principaux personnages sont moi, le Japon et l'effet que ce pays m'a produit. »

Cette préface pourrait servir d'épigraphe à tous ses romans. Partout ce n'est que lui qu'il voit et ce n'est que sur l'impression que le pays lui produit qu'il le juge, le condamne ou l'aime : il l'absorbe ou se laisse absorber par lui.

Loti est un poète. Il a le don de voir les choses ; il possède à un suprême degré la faculté de les noter avec les tons, qui sont les seuls justes, mais sans plus. Il semble que pour lui le temps du classicisme n'a pas existé ; il écrit comme s'il ne se rappelait aucune règle ; sa langue exprime le monde extérieur, et les sensations du moment. Pourtant Loti reste très français et très latin dans sa façon de voir les choses. Mais il les décrit comme s'il n'avait jamais eu de prédécesseur et comme s'il ignorait jusqu'à Chateaubriand.

Ce n'est qu'en me l'expliquant comme je me l'explique que je comprends le mot par lequel l'a défini Jules Lemaître : « un Homère qui aurait les sens d'Edmond de Goncourt ».

CHAPITRE VIII

Au carrefour des idées et des sensations

Autrefois la littérature évoluait moins rapidement qu'à notre époque. Il fallait des siècles pour qu'on s'aperçût un jour qu'une idée directrice, qui jusque-là avait guidé des générations d'écrivains, ne vivait plus, n'était plus qu'un froid squelette. Mais voilà le public grossir, le nombre des auteurs se multiplier. Chacun possède la liberté d'écrire, d'écrire tout ce qu'il veut et comme il le veut. Dès lors, la littérature étant livrée à plus de mains, son aspect se modifie plus vite.

Pendant le troisième quart du XIX[e] siècle, tous les éléments de production littéraire s'étant encore accrus, il devient difficile de juger l'évolution d'après l'instant que l'on considère. Un mouvement n'est pas achevé qu'on s'aperçoit qu'un autre existe. L'individualisme en art progresse sans cesse. Une génération d'écrivains ne peut plus être étudiée chronologiquement d'une époque à une autre, ni même d'une année à l'autre. On doit approfondir l'examen de tous les esprits dont l'éducation littéraire et artistique s'est faite sous l'autorité d'une pensée commune. Ainsi voyons-nous réunis par un même

idéal des gens d'âges très différents qui parfois ne se sont pas même connus, et ont passé leur jeunesse les uns auprès des maîtres, les autres au fond de quelque province éloignée. Dans le nombre il s'en trouve — tel Tristan Corbière — qui meurent avant que l'école à laquelle ils appartiennent se soit précisée.

Je parlerai ici de ceux de ces écrivains qui vécurent, pensèrent, sentirent, après les Parnassiens, après le naturalisme, et qui représentent dans l'évolution littéraire une transition vers tout cet art nouveau, qu'on a appelé le « symbolisme » ou le « décadentisme ». Ils se trouvent à un carrefour, plusieurs voies s'offrent à eux. Ils paraissent hésiter comme le balancier qui s'arrête à la limite de sa course avant de reprendre son élan.

Déjà le Parnasse a atteint son but et accompli sa tâche. Les nouveaux venus ne ressemblent plus aux maîtres, ou bien leur ressemblent trop. Le Parnasse a donné à l'art l'éclat d'un Dieu immuable, il a produit des chefs-d'œuvre, et sa grandeur demeure. Mais ses règles, ses prédilections, ses devoirs les plus chers sont dédaignés des uns, oubliés des autres.

Le naturalisme sorti de la science et de la Révolution, le naturalisme qui voulait combattre le Parnasse, s'éteint brusquement, comme une fusée qui tombe dans l'eau. Son maître mort, ses disciples le défendent, mais ne veulent plus le suivre. Le naturalisme disparaît après avoir formulé un nouveau « commandement » pour les écrivains futurs : l'observation de la vérité. Quant au roman romanesque, il n'a pas pu produire son chef-d'œuvre celui qui lui aurait fait pardonner la bassesse de

son origine. Il laisse tout au plus dans certains cœurs une émotion et un charme vite fanés. Comment donc maintenant atteindre l'art vrai ; quelles règles faut-il suivre, quel Dieu adorer ?

L'artiste ayant perdu sa confiance dans les anciens préceptes regarde au dedans de soi-même et se découvre triste et inquiet.

Celui qui a fait partie d'une école reconnaît que ses principes ne lui suffisent plus.

Celui qui en indépendant les a observées toutes, reconnaît que les lois d'aucune ne le satisfont.

Il faut autre chose !

Déjà au début du XIXe siècle, à la mort du classicisme, le même état s'était manifesté dans la littérature. Mais alors on avait trouvé un exemple et un modèle auxquels se fier : l'art étranger. D'autre part on savait ce qu'on voulait affirmer : la liberté de l'art et l'individualisme. Il n'en allait plus de même aux environs de 1860, où non seulement l'esprit se trouvait insatisfait de ce qui existait mais ignorait encore ce qu'il désirait.

L'idée directrice de ces cinquante dernières années eut une action lente et cachée. Elle agit invisiblement sur les écrivains de ce temps de transition et n'apparut qu'avec le symbolisme ; alors on la reconnut bien.

Jadis des batailles se livraient en littérature, on avait du courage, on avait la foi. Aujourd'hui règne la tristesse de ne savoir où se diriger, l'écrivain tâtonne avec inquiétude. Et cette tristesse s'accroît encore de toutes les tristesses ambiantes, de l'angoisse de la vie actuelle à laquelle l'art même ne peut se soustraire.

C'est M. Anatole France, le philosophe et le pen-

seur par excellence de cette génération, qui résume le pourquoi de la tristesse de ses contemporains : « Nous avons mangé les fruits de l'arbre de la science, et il nous est resté dans la bouche un goût de cendre. Nous avons exploré la terre, nous nous sommes mêlés aux races noires, rouges et jaunes et nous avons découvert avec effroi que l'humanité était plus diverse que nous ne pensions, et nous nous sommes trouvés en face de frères étrangers dont l'âme ne ressemble pas plus à la nôtre que celle des animaux. Et nous avons songé : qu'est-ce donc que l'humanité, qui change ainsi selon les climats, de visage, d'âme et des dieux ?... Nous avons été amenés à croire que les formes de la vie et de l'intelligence étaient infiniment plus nombreuses que nous ne le soupçonnions d'abord et qu'il y avait des êtres pensants dans toutes les planètes, dans tous les mondes. Et nous avons compris que notre intelligence était misérablement petite... Nous avons voulu deviner l'âge immémorial de la terre, l'âge même du soleil, et c'est aux périodes géologiques et aux âges cosmiques que nous mesurons à présent la vie humaine qui, sur cette mesure, nous semble ridiculement courte. Noyés dans l'océan du temps et de l'espace, nous avons vu que nous n'étions rien, et cela nous a désolés. Dans notre orgueil, nous n'avons voulu rien dire, mais nous avons pâti. Le plus grand mal... c'est qu'avec la bonne ignorance la foi s'en est allée ! Nous n'avons plus d'espérance et nous ne croyons plus à ce qui consolait nos pères, cela surtout nous est pénible [1]. »

1. *Vie littéraire*, tome III. « *Pourquoi sommes-nous tristes?* »

La situation politique semble s'aggraver de plus en plus, l'état social malgré toutes les espérances ne s'améliore point. En philosophie règnent Hartmann et Buddha. Une bouffée du pessimisme arrive du Nord avec le « doux anarchiste », le « prince nihiliste » P. Kropotkine. Les conditions de la vie deviennent de plus en plus pénibles et le *struggle for life* de plus en plus inexorable.

Enfin il se produit un changement grave dans la position de l'écrivain-artiste vis-à-vis de la société. Nous en sommes tous témoins aujourd'hui. Ce n'est plus volontairement qu'il reste solitaire ; le monde l'oblige à la solitude.

Au moment du romantisme — et même plus tard — l'écrivain pensait seul, mais moralement ; ses échecs, ses pensées, son idéal le tenaient à l'écart d'une foule qui refusait d'accepter ses idées parce qu'elles ne se conciliaient point avec les intérêts vulgaires. Maintenant que de telles idées ont fait leur chemin, et qu'hypocritement ou non, elles sont acceptées en général par le monde, l'évolution a progressé aussi, dans le sens de l'intellectualisme et de la sensibilité ; seulement le mouvement s'est fait plus rapide, plus accéléré chez les « élus », parmi une certaine élite. Il produit ceci qu'un homme sans éducation ou du moins sans éducation artistique ne peut saisir le sens et le sentiment de quelques grands poètes modernes.

L'écrivain-artiste d'aujourd'hui ne voit que deux issues : ou bien devenir populaire, ce qu'il ne veut pas, ou bien écrire uniquement pour soi-même et quelques amis. Bientôt il restera complètement à l'écart.

La foule, il est vrai, s'efforce, devient de plus en plus intelligente ; quelquefois, elle connaît l'écrivain (oh ! vaguement), elle l'éprouve (de loin), elle le feuillette (sans le lire), mais elle ne cherche pas à l'étudier.

L'inquiétude et l'hésitation en art prennent leur source au même endroit que la tristesse. Surtout lorsqu'elle ne résulte pas d'un malheur physique, toute tristesse contient une nostalgie. Et sa cause est ici absolument immatérielle. Elle est comparable à cette dépression attristée qui s'empare de l'homme, après un travail dont il considère l'imperfection, quand, abandonné de ses pensées, il sent son esprit flotter vers des régions indéfinies auxquelles son désir aspire de toutes ses forces. Il fouille dans les ténèbres, partout, autour de lui et au fond de lui. Parfois une idée lumineuse jaillit, il la conquiert ou elle le conquiert, il lui reste attaché, il trouve en elle l'idéal longtemps poursuivi. Les auteurs qui sont nés de l'influence de Zola pensent parvenir à leur idéal en développant les théories du maître, en les interprétant avec leur sensibilité, ou bien, au contraire, en régissant contre elles. Les successeurs du Parnasse veulent le continuer mais n'y réussissent point, soit qu'ils possèdent trop de talent et d'individualité, soit que leur manque d'imagination les en empêche.

D'autres écrivains recherchent l'art où il leur semble qu'ils peuvent le trouver. Ils s'enferment parfois en eux-mêmes et s'attendent à voir un jour jaillir de leurs réflexions la formule de l'idéal nouveau. D'autres se laissent aller à leur penchant pour l'art simplement, presque avec humilité.

1° Les épigones du naturalisme

Quoique complet, le triomphe du naturalisme fut de courte durée. Il n'a pas donné naissance en France à une littérature durable, il n'a pas nommé ses successeurs. Cependant son écho est prolongé à l'étranger où il a suscité un art puissant, parfois plein de beauté. En Allemagne depuis une vingtaine d'années l'admiration de Zola ressemble presque à du délire. Tous les jeunes auteurs ont subi son influence et lui ont abandonné plus ou moins la direction de leurs pensées. Malheureusement voilà environ dix ans que s'est close une des plus intéressantes périodes de la littérature allemande : les romanciers d'aujourd'hui manquent de force et d'imagination. Certains — tel Th. Fontane — peuvent encore se comparer aux grands romanciers européens, mais leur cas est presque exceptionnel.

La théorie du roman expérimental devait forcément leur plaire et forcément aussi ils devaient l'adopter. Cette théorie exclut l'analyse des sentiments, les descriptions lyriques, les idées philosophiques, l'action même et fait résider l'intérêt dans la description la plus minutieuse possible de la vie quotidienne. Elle devait avoir pour résultat de faire naître un nombre incalculable de romans que l'on ne saurait appeler des « tranches de vie » (c'est justement la vie qui leur manque) mais plutôt des « clichés » reproduisant les objets et les êtres de l'entour de l'écrivain. Nous trouvons ainsi une bonne photographie de l'existence à Munich dans le premier roman

naturaliste allemand *Was die Isar rauscht* (1887) de M. G. Conrad. Ce sont aussi des vues mais prises à Berlin et de préférence la nuit que nous ont données les romans de Karl Bleibtreu et souvent ceux de M. Bölsche. A un moindre degré ceux de Paul Lindau, de Kretzen (*der deutsche Zola*) offrent un intérêt analogue. Enfin S. Stilgebauer — dont l'ouvrage *Götz Krafft* obtint dans ces dernières années un grand succès de librairie — s'est manifesté ces dernières années comme un représentant de la même école.

Le naturalisme, de l'autre côté du Rhin, a également envahi le théâtre et c'est là qu'il a donné son véritable chef-d'œuvre : *Les Tisserands* de Hauptmann.

En Russie il sut occuper une place importante durant quelque temps. Je ne sais pas si l'on ne doit pas attribuer à Zola plutôt qu'à Dostoiewski et à Tolstoï, non pas peut-être l'esprit, mais du moins la forme et la façon de présenter un sujet de Maxime Artzibaschew et de Kouprine.

Un des plus grands écrivains de l'Espagne contemporaine est certainement M. Blasco Ibannez dont le chef-d'œuvre : *A l'ombre de la Cathédrale* fut il y a peu de temps si brillamment traduit par M. Herelle. Ce roman, comme du reste tous les autres du même auteur, comme plus particulièrement *Arros y Tartana* (Boues et roseaux), tout en restant strictement naturaliste, est significatif d'une naturaliste, une évolution nouvelle du genre. M. Ibannez a trouvé le secret d'établir une relation étroite entre ses personnages et le milieu où ils agissent. Son procédé ne ressemble en rien à celui de

Zola, il ne consacre pas tout au milieu, et il ne fait pas des « types » de ses héros — bien au contraire. Ses personnages sont humbles et « quotidiens », sont comme ceux qu'on rencontre dans la vie où c'est bien rarement que se produisent de grandes passions. Sans doute, leur milieu les influence beaucoup, mais l'auteur n'oublie jamais qu'ils sont des créateurs ou que leurs ancêtres ont été, il y a des siècles, des créateurs de milieux.

A côté de M. Ibannez il faut citer Mme Pablo Bazon et dans la littérature espagnole de l'Amérique du Sud l'Argentin Picardi, l'auteur de *El libro Extranio* (le livre étrange) qui se ressentent le plus de l'influence de l'histoire des Rougon-Macquart.

En Italie, sous la poussée étrangère du naturalisme s'est formé une littérature foncièrement nationale : le verisme dont Luigi Capuana et Giovanni Verga sont les maîtres. L'école d'aujourd'hui comprend encore des Terriens représentés par des auteurs dont la notoriété commence à arriver jusqu'au public français : M. Federigo de Roberto l'auteur de *Vice-Roi* ; Mme Grazia Deledda au talent sain, robuste, plein de soleil et de grâce (*Cenere, Il vecchio della montagna*, *Elvis Portalis*), M. Beltranelli, Pasquale di Luca, etc.

Cependant en France on cherche déjà autre chose.

L'écrivain — un des cinq de Médan — que ses premiers romans semblaient désigner comme le successeur du maître, le naturaliste par-dessus tout des *Sœurs Vatard* de *En ménage*, et de ce chef-d'œuvre de l'école *A Vau-l'eau* Joris Karl

Huysmans a fini par se détacher du naturalisme et même par se retourner contre lui. Dès l'année 1884 à dater de *En ménage* la rupture a commencé. Après ce livre Huysmans écrira encore un conte entièrement imprégné de l'esprit naturaliste. *Un Dilemme*, mais avec *Là-bas* (1891), il le reniera définitivement.

Il nous faut chercher la cause de ce revirement dans le caractère même de Huysmans. Il représente le type de l'esprit actuel inquiet et curieux, dont nous parlions tout à l'heure. Il ne peut pas se contenter d'une formule. D'ailleurs la vie pour lui est « une sale plaisanterie », elle lui répugne par toute son animalité, par ses bassesses physiques. Déjà dans *A Vau-l'eau*, il avait exprimé combien il est misérable qu'on dépende tellement du bifteck qu'on mange, il devait naturellement refuser de rester enfermé pour toujours dans la description pure et simple de l'existence routinière. Il était l'homme pour qui (en altérant le mot de Th. Gautier) le monde immatériel existe ; il croyait, il a toujours cru à la pensée. D'autre part il désirait des sensations nouvelles. « Je cherche des parfums nouveaux, d'ailleurs plus larges, des plaisirs inéprouvés », a-t-il écrit quelque part. Il aspirait physiquement aussi bien que psychiquement à goûter à tout. Il voulait l'artificiel à l'exemple de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly, par dégoût de la vie animale. Seulement comme il ne croyait pas au progrès de la science industrielle, il s'est rejeté sur l'histoire, et c'est dans le catholicisme du moyen âge dans la poésie du Bas-Empire qu'il a trouvé ce qu'il aimait. Si on se rappelle qu'il est

compatriote de Ruysbroeck en même temps que de Van Ostade, on peut s'expliquer beaucoup de son caractère. Ecoutons-le au commencement de son *Là-bas* développer la théorie du roman qu'il s'est formée :

« Je ne reproche au naturalisme ni ses termes des pontons, ni son vocabulaire de latrines et d'hospices, car ce serait injuste et ce serait absurde... ce que je reproche au naturalisme, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art !

« ... Quelle théorie de cerveau mal formé, quel étroit système ! Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, de même le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir.

« ... Quand il s'agit d'expliquer une passion quelconque, quand il a fallu sonder une plaie, déterger même le plus bénin des bobos de l'âme il a tout mis sur le compte des appétits et des instincts...

« ... Puis... il n'est pas qu'un expert et obtus il est fétide, car il a prôné cette vie moderne atroce vanté l'américanisme nouveau des mœurs, abouti à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort. »

Par conséquent :

« ... Il faudrait garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par la maladie des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts

néanmoins soudées ou plutôt confondues comme elles le sont dans la vie: celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait en un mot suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une entre toutes, d'atteindre les au deçà et les après, de faire en un mot, un naturalisme spiritualiste, ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort. »

Au fond si l'on n'a pas oublié le programme de Maupassant que nous avons cité, on verra que celui-ci n'en diffère pas beaucoup. Maupassant se place seulement à un point de vue plus psychologique et Huysmans à un point de vue plus mystique. Huysmans ne suivit pas l'exemple de Maupassant parce qu'il était Huysmans et ensuite parce qu'il aimait l'art sous toutes ses formes. Il appartenait à cette race d'hommes qui ne peuvent vivre sans l'art. Rappelons-nous que catholique il nous disait avec simplicité que « la vraie preuve du catholicisme se trouvait dans cet art qu'il avait fondé, dans cet art que nul n'a surpassé encore. C'était en peinture et en sculpture les Primitifs, les Mystiques dans la poésie et dans la prose en musique le plain chant, en architecture le roman et le gothique [1]. »

Dans *A Rebours* il dira, non sous quelque exagération, les désirs, les visions, les sensations qui l'obsèdent. Ce roman ressemble à un rêve de l'auteur, à un rêve qui amplifie et défigure les choses

1. *En route*, p. 36.

mais ne s'écarte pas des images chères au dormeur.

Pourtant *A Rebours, an und für sich* comme disent les Allemands, ne marque pas autre chose qu'une transition dans l'ensemble littéraire de la vie de J.-K. Huysmans. L'œuvre véritable de sa vie ce sont ses quatre romans *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale*, *l'Obla* qu'on pourrait intituler : *La conversion d'un artiste moderne.*

C'est bien, en effet, l'histoire d'une conversion qui en fait le sujet. On serait néanmoins assez justifié de dire de ses ouvrages qu'ils relatent dans leur ensemble la vie et l'évolution de la pensée de Durtal; de Huysmans si l'on préfère. Ce n'est pas certes que l'analyse d'une âme en fasse le fond, c'est seulement qu'on y voit comment vit une pensée sollicitée par l'extérieur. Je ne m'attribue pas l'originalité de cette remarque. Elle est du plus intelligent peut-être et du moins connu certainement des artistes d'aujourd'hui ; d'un homme qui ne publie rien ou presque rien, à peine quelques articles, quelques poèmes ou une brochure de-ci de-là ; et qui cependant sait mettre dans deux ou trois pages plus d'art, de philosophie, et de psychologie qu'aucun autre dans un volume. J'ai nommé M. Valéry, je me permets de lui emprunter ce magistral passage sur *Durtal* ou le roman de la pensée :

« Rien n'est plus voisin de toute forme dépensée que la forme générale de ce livre fluide et franc ; il raconte pourtant un cas d'exception, il emmène de rares états... Cette manière pure forte, implique le renoncement aux calculs ordinaires, l'absence apparente de choix dans les idées, pour mieux imiter, et par conséquent, saisir la variation de cette

chose intérieure exacte qui rejoint l'auteur à l'écrit et l'écrit au lecteur.

« Mais dans cet *En Route* singulier, on se reconnaît souvent la voix sans repos et sans bruit, celle qui se tait lorsqu'on parle l'écoulement des phrases ressemble si fort à celui de nos idées que l'inévitable choix, le travail second devient imperceptible et laisse le lecteur croire qu'il pense, cependant qu'il lit. Et cette imitation arrive à son but, à son comble, lorsque le lecteur qui a retrouvé là un monologue intime analogue au sien et qui a épousé à mesure le détail reconstitué de l'homme pensant trouve tout à coup qu'il a dépassé quelque chose, qu'il contient déjà une idée non familière, qu'il a lu par surprise une émotion inconnue et qui s'agite, et qu'il se produit en lui-même d'inédites représentations et des mouvements merveilleux [1]. »

Cependant il faut le remarquer, les romans de Huysmans ne sont pas des romans psychologiques : l'analyse de l'âme s'y rencontre parfois mais n'occupe jamais la place principale. Ses livres sont plutôt des histoires qu'on *pourrait penser*, et c'est en cela que consiste leur grande originalité. Puisque le roman se lit maintenant en silence, avec les yeux de la pensée, il faut bien qu'il soit lui-même pensé et non raconté.

Oui, l'analyse de l'âme ne joue qu'un rôle secondaire dans les œuvres de Huysmans. Tout y est décrit extérieurement à la façon naturaliste. Comme le remarque judicieusement M. Rémy de Gourmont l'écriture de Huysmans est toujours celle qui s'ap-

1. *Mercure de France*, mars 1898, p. 771 et 772.

proche le plus de l'idéal naturaliste. Il possède une mémoire extraordinaire des détails, les précise toujours, et c'est avec eux qu'il forme l'ensemble. En cela il me rappelle beaucoup un peintre très peu connu Jérôme Bolsch qui représente des scènes les plus extraordinaires, qui imagine des jugements derniers fourmillant de diables difformes et de monstres terrifiants, mais (on s'en aperçoit en regardant de plus près) puise dans la nature et copie méticuleusement chacune des parties qui constituent ses êtres irréels.

M. Octave Mirbeau s'oppose complètement à Huysmans. Ce dernier n'a gardé du naturalisme où il s'était par hasard arrêté que le style indispensable à son tempérament. De sensuel, il devint par réaction purement mystique.

Au contraire c'est par la sensualité même que M. Mirbeau, dans le *Jardin des supplices*, aboutit à une sorte de mysticisme.

Alors que l'érudit dominait en Huysmans, Mirbeau se trouve être surtout un intuitif. Il possède une plus grande rapidité de conception et une manière plus brillante. Mais peut-on dire que sa pénétration soit aussi profonde ? Je ne crois pas. Il observe exclusivement l'extérieur des choses et ne rend guère bien que les situations physiques ; il centralise tout dans le corps, après Zola, il ne reconnaît pas la valeur de la psychologie de l'âme mais seulement, pour ainsi parler, celle de la chair.

Huysmans et Mirbeau ne se rencontrent que sur un seul terrain : l'extraordinaire des cas pathologiques curieux, tout ce que la chair peut of-

frir de bizarre et de fantastique les attire également, avec cette différence que Huysmans en dégage une explication mystique et que Mirbeau se contente d'en noter les effets avec une sorte de plaisir.

Mais au fond, qu'est donc Mirbeau ? D'où vient qu'il ose « éreinter » tout le monde, et que personne n'ose lui répliquer? D'où vient sa puissance, cette puissance telle que lorsqu'il loue quelqu'un il fait sa gloire. (Rappelons son article sur Maeterlinck.) D'où vient que personne ne crie au pornographe en le lisant alors que Flaubert et Maupassant se sont vu condamner pour moins de hardiesse qu'il n'y en a dans une page du *Journal d'une femme de chambre* ? Pourquoi donc Rodenbach l'appelle-t-il le « Don Juan de l'idéal » et André Gide lui accorde-t-il du génie en lui refusant du talent ?

A toutes ces questions il faut répondre en déclarant — ce qui pourra paraître paradoxal — que Mirbeau n'est pas un artiste, quoiqu'il soit un amoureux d'art d'une perspicacité sûre et d'une finesse rare. Il n'est pas un artiste dans le sens classique du mot ; il n'écrit pas pour composer une œuvre d'art, mais sous l'impulsion d'une idée étrangère à l'art. Cette idée est toujours la haine de l'injustice. Et l'auteur a tant de puissance et l'idée se trouve animée d'une telle force, qu'il ne peut malgré tout en résulter que de l'art, et de l'art sincère.

Il en est un peu de ses livres comme des livres saints de l'humanité, le sublime de leur foi leur donne la valeur de chefs-d'œuvre d'un art incom-

parable. Pour prendre une comparaison plus rapprochée, Mirbeau a quelque chose de Vallès, il le rappelle par son caractère ainsi que d'ailleurs les Russes Stiepniak ou Kropotkine qui ont atteint au grand art pour s'être laissé gouverner par une pensée véhémente et sincère.

Notez bien qu'il n'y a qu'un seul roman, une seule œuvre de Mirbeau, le *Jardin des supplices* qui ne soit pas écrit contre une injustice. Tous les autres — depuis *Sébastien Roch* jusqu'à *Foyer*, pour ne point parler de ses articles des journaux — ont comme jailli de l'impulsion de la haine contre l'injustice d'une société ou d'un individu. Et c'est pour cela que malgré leur manque de composition et de moindres défauts, ils resteront comme des œuvres d'art.

La puissance de Mirbeau est due en partie à sa haute probité. Mais à tellement haïr l'injustice et le mal il finit par les voir partout et par ne voir qu'eux. Dans tous ses livres on ne rencontre qu'un personnage vraiment bon et sympathique, c'est le peintre, ami de Jean Mintre du *Calvaire*, encore succombe-t-il lui aussi au mal à la fin du livre. Je n'appellerai donc pas avec Rodenbach Mirbeau le Don Juan de l'Idéal, mais plutôt le champion de la lutte contre l'injustice et je dirai qu'il me rappelle un peu ces inscriptions que la Première République mettait partout : « Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort. »

La grande préoccupation de MM. J.-H. Rosny est également l'injustice. Mais tandis que Mirbeau veut la combattre tel Saint-Georges, le Dragon, ces écri-

vains cherchent seulement un moyen d'y remédier. D'abord ils ne trouvent rien, ils voient dans l'homme une brute aux instincts violents qui désire la mort et le carnage, une brute qui n'a pas changé depuis les temps préhistoriques de troglodytes et qu'on retrouvete lle à notre époque de mysticisme renaissant. Pourtant ils découvrent peu à peu deux éléments capables d'enrayer le mal : la pitié et la science.

Dès lors, dans un grand nombre de romans, ils étudient cette double question : Quelle est la meilleure façon d'être charitable — en quoi la science peut-elle aider l'homme à sortir de sa misère ? Leurs opinions se résument dans trois livres qui forment en même temps la meilleure partie de leur œuvre : *Daniel Valgraive*, l'*Impérieuse Bonté*, et *Thérèse Degandy*. Ces romans possèdent la magnifique qualité d'enfermer en eux tout un monde. L'un, *Daniel Valgraive*, contient de vastes idées et une philosophie générale ; les autres font défiler une foule immense de pauvres gens et chacun des hommes qui composent cette foule porte avec soi sa vie et son malheur.

Pourtant notons un fait curieux, tous ces personnages qu'on voit bien, qui existent, qu'on reconnaît peut-être, on ne les saisit pas on ne les comprend pas ; ils n'ont pas de vie intime. On sait bien comment ils se comportent, relativement à telle ou telle idée principale du roman, mais on ignore comment ils réagiraient contre d'autres sentiments, on n'aperçoit qu'une face de leur caractère sinon de leur vie. Il y a à cela une double raison : d'abord la préoccupation des auteurs de se placer à un

point de vue spécial, ensuite leur façon d'écrire.

Quoique un des cinq qui ont signé le manifeste contre Zola, Rosny paraît bien le disciple et en quelque sorte le continuateur du maître. Il est tel que Zola voulait être, moins les défauts qui firent sa grandeur. Il s'appuie avant tout sur la documentation. Qu'il s'agisse, pour lui, d'écrire un roman préhistorique, ou même une nouvelle fantastique, un roman de mœurs ou d'analyse c'est toujours la documentation qui lui fournit son fond et parfois même son sujet. J.-H. Rosny traite des œuvres d'art comme des problèmes à résoudre et je crains que même parfois il les considère comme des travaux scientifiques. Il exagère, sans doute, comme Zola, l'importance de la science dans le roman ; peut-être exagère-t-il même l'importance de la science en général ?

Son style est bien le produit de sa conception d'art. Plein de mots techniques, scientifiques, incompréhensibles parfois à la foule à qui pourtant il s'adresse son style présente un avatar nouveau de l'écriture artiste qu'ont inaugurée les Goncourt. Nerveuse et forte, la pensée s'y exprime bien ; les discours qui abondent dans l'œuvre sont puissants et colorés.

Mais de pareilles qualités suffisent-elles pour traduire ces nuances de l'âme, ces désirs morts à peine éclos, ces pensées qui s'effacent avant de s'être dessinées, ces sensations brusques et fugitives, toutes ces émotions en un mot qui, peut-être sans grande importance pour le dessin général de la vie constituent pas moins l'essence des caractères et les différencient ?

Les frères Joseph-Henri et Séraphin Justin Boë, qui écrivaient récemment encore sous le pseudonyme collectif J.-H. Rosny, se sont séparés, J.-H. Rosny aîné a publié seul deux romans *Marthe Baraquin* et *La Vague rouge;* de son côté J.-H. Rosny jeune a composé *l'Affaire Derive.*

Nous pouvons donc juger maintenant quelle fut la part de collaboration de chacun à l'œuvre commune. L'aîné y affecta les éléments du philosophe et du sociologue, le cadet la peinture des mœurs.

Camille Lemonnier comme les Rosny est un Belge. Mais tandis que ces derniers ont vécu en France et sont devenus Français d'âme et de pensée, Lemonnier est demeuré en Belgique et a conservé son caractère belge. Tous ses efforts, tous ses travaux tendent à former dans son pays une littérature forte, un milieu vraiment artistique. C'est pourquoi il ne s'est pas borné à un seul genre littéraire mais a essayé de bien des choses : de la critique et de la politique, du roman naturaliste et du roman d'analyse, et même de la nouvelle lyrique. Il s'attaque à tout parce que le pays manque de tout. Chose curieuse il réussit dans ces genres disparates plus souvent qu'on ne le croirait. Il a même donné des chefs-d'œuvre, tels : *Un mâle* et *Adam et Eve.* Il vit loin des cénacles et des écoles. Il est plus libre de rester indépendant et ne doit rien qu'à la nature où il puise les plus pures de ses inspirations. C'est à elle qu'il doit en même temps que sa force et que sa puissance les plus délicats et les plus nuancés de ses sentiments, c'est à elle qu'il est redevable de son talent très étendu.

Des critiques habiles ont voulu prouver qu'on

pouvait observer trois phases dans sa production littéraire. Ils assurent que Lemonnier atteignit la perfection lorsque, dans sa jeunesse, il fut individuel ; mais que, vers le milieu de sa vie il subit des influences étrangères contre lesquelles il ne sut pas assez réagir. Il lui semble que son talent a faibli — lorsqu'il s'est inspiré chez d'autres auteurs — même chez ceux dont le tempérament n'était pas très différent du sien. Il est possible, et que ce soit parce qu'ils contiennent ses réminiscences que certains de ces romans tels que *Madame Lupar* ou *La fin des bourgeois* ont moins de valeur que les autres. Mais Lemonnier ne s'est pas attardé dans cette mauvaise voie ; il est revenu vers la nature consolatrice, vers l'étude de la terre natale et y a repris sa vigueur. Nous devons à ce retour *Les Contes Flamands* et surtout l'*Homme en Amour* où il semble qu'il faille voir un développement du talent si mal connu en France de Huysmans.

Lemonnier avait de grandes ambitions qui ne l'ont pas toujours trompé.

2° Artistes avant tout...

M. Anatole France est bien le représentant, ou peut-être l'expression même de la crise littéraire que nous étudions. Il se pourrait aussi qu'il fût l'homme de toutes les crises...

Pendant quelques-unes des années de sa jeunesse il resta lié avec les Parnassiens sans faire partie de leur cénacle. Ensuite il s'est arrêté à toutes les écoles, à tous les cercles sans s'attacher à aucun,

il les a observés minutieusement, et puis il s'en est éloigné à la recherche d'autres.

Car France est un homme qui veut tout connaître, tout apprendre, — il peut passer certainement pour un des savants de lettres les plus profonds qu'il y ait maintenant.

Cependant s'il veut tout connaître, ce n'est pas pour tout savoir. Il n'est pas un « bibliothécaire » qui garde fermé un trésor de sciences. Il n'étudie pas davantage pour s'orner l'esprit ; s'il fouille le monde, c'est pour y puiser des émotions ou peut-être parfois pour y découvrir son sujet, *le sujet*.

Par là il me rappelle cet homme exquis que fut Charles Nodier. Lui aussi il lisait tout, lui aussi à travers les sciences et dans les littératures antiques il cherchait l'émotion et trouvait des matériaux pour son œuvre. Il manquait cependant de la perception nette du milieu dont il s'entourait, alors que A. France y a passé maître. A lui la vie offre un spectacle aussi vaste que le reste de l'univers et s'il l'étudie c'est en artiste, en dilettante, sans système. Néanmoins il finit par la connaître à fond. « J'ai été enclin de tout temps à prendre la vie comme un spectacle. Je n'ai jamais été un véritable observateur car il faut à l'observateur un système qui le dirige et je n'ai point de système. L'observateur conduit sa vue ; le spectateur se laisse prendre les yeux. Je suis né spectateur et je conserverai je crois toute ma vie cette ingénuité des badauds de la grande ville que tout amuse et qui gardent dans l'âge de l'ambition la curiosité désintéressée des petits enfants. De tous les spectacles auxquels j'ai assisté le seul qui m'eût ennuyé est celui qu'on

a dans les théâtres en regardant la scène. Au contraire les représentations de la vie m'ont toutes diverti [1]. »

Mais pourquoi ne veut-il pas de système, pourquoi n'est-il pas un savant ? Non que nous nous en plaignions, bien au contraire ! Quel artiste serait perdu pour nous ! La seule fois qu'il a essayé de la science, dans la *Vie de Jeanne d'Arc*, il s'en faut qu'il ait réussi aussi bien que dans l'art ! S'il ne veut pas de système ce n'est pas par mépris de la science logique, mais parce qu'il croit que rien n'est stable sous le ciel changeant des dieux et des nuages.

Oui, France est réellement l'homme du temps de la crise. Il doute de tout ; obsédé par le doute il craint même de douter de tout pour ne pas être la dupe de son hésitation. C'est pourquoi avec volubilité il se contredit lui-même. Il n'est, ni ne veut être sûr de rien. Son doute reste en entier instinctif, il ne le doit nullement à son expérience de la vie, ni à sa connaissance du monde. Ce doute qui flotte en l'air depuis toujours qui s'est élargi au XVIII[e] siècle, qui s'est alourdi et approfondi maintenant, s'est cristallisée en lui. Il ne le raisonne pas, ne lui cherche pas de bases scientifique ou philosophique. Il n'affirme pas que tout est vanité — pardon il le dit en passant, mais ce n'est pas cette constatation qui l'attriste. Il doute du bonheur, il ne sait pas si le bonheur peut exister. Car même si parfois il semble être, il n'existe guère en réalité, et n'affecte que ceux qui le subissent (car on subit le bonheur comme les catastrophes). Il devient parfois ridicule,

1. *Le livre de mon ami*, Calmann-Lévy, p. 113.

parfois piteux. D'ailleurs le bonheur finit si vite...

De son doute lui vient son ironie, une ironie qui a des larmes aux yeux et qui souffre d'être fille d'un scepticisme douloureux. C'est parce qu'il rit qu'il pleure. Mais parfois il s'efforce de croire pour un moment bien court. Et alors apparaît toute sa sensibilité, on le sent transformé, appliqué à graver ces instants dans sa mémoire à jamais. Et l'on s'étonne de voir chez ce philosophe sceptique, chez ce savant dilettante, chez cet ironiste acerbe un cœur si impressionnable. Mais s'il doute de tout, il doit aussi douter de l'art. Pourquoi donc écrit-il ? Parce qu'il aime écrire plus que tout, parce qu'il ne peut pas se passer d'écrire. Peut-être encore parce que telle est sa fonction... Du reste est-ce que ça nous regarde ?

...Telle je m'imagine sa vie intime d'adolescent, d'homme mûr. Il vit pour douter... Mais tout à coup se produit un fait qui l'arrache à son doute, qui le réveille, oui le réveille, car le rêve est plus beau que la vie. C'est l'affaire Dreyfus. Et parce que jusqu'alors il n'a jamais été qu'artiste, il sera homme et il le sera avec d'autant plus de force que l'oublié d'hier voudra reprendre la supériorité. Il s'intéressa à cette idée nouvelle de justice venue de l'extérieur, d'au delà de l'art et comme le vieux roi David il s'y attachera aveuglément. Seulement s'il y a des gens dont l'art suit de cette *Roue de la Vie* dont parlait Bouddha, pour lui sceptique avant tout et artiste malgré tout, le reniement de toutes ses doctrines et de toute sa vie ne fut pas un développement. De même que je n'aime guère les derniers romans à thèse de Bour-

get, je ne goûte pas autant que les précédents ces livres d'Anatole France qui touchent à l'affaire comme : *Les Histoires contemporaines*, *Sur la pierre blanche*, *L'Ile des Pinguins*.

Je lis dans *Livre de mon ami* parmi ses souvenirs d'enfance : « Virgile venait de me révéler la cause de mon mal. Grâce à lui je savais que j'aimais. » Ces mots m'expliquent beaucoup l'artiste. Je me rappelle que dans le tranquille et serein jardin du Port-Royal, sous des arbres aux feuilles sèches et fanées ce furent les romans classiques de la Rome ancienne qui révélèrent l'amour à Jean Racine. Et je comprends que France est un classique transporté au XIXe siècle, que son âme est latine, qui se révèle au son du verbe antique. Les jours ont passé, France n'acceptera pas d'être l'esclave des formules, mais son âme restera classique. Elle se traduira dans une langue pure et qui sera le reflet de celle d'antan. Par là France se rattache directement au XVIIIe siècle et à ce seul écrivain d'une langue classique parmi les romantiques, à Mérimée.

Mais le sujet de son œuvre n'a jamais rien de classique. L'homme tient une trop grande influence dans son œuvre littéraire et cet homme, on le voit bien, vit à la limite du Parnasse et du naturalisme d'un côté, du symbolisme de l'autre.

Il le cherchera partout à travers les âges et le monde. Ce sera lui le convive sceptique de Thaïs, lui le triste Guido Cavalcanti du *Puits de Sainte-Claire* et lui encore l'Abbé Jérôme Coignard ; le membre de l'Institut Sylvestre Bonnard ; le maître

de conférences Bergeret. Quant aux autres types de ses livres, — et il en a une galerie infinie, — il ne les crée pas comme Balzac (n'oublions pas qu'il n'est qu'un spectateur), il les copie d'après nature. Personne n'ignore que ce fut Verlaine qui lui servit de modèle pour *Gestas*, ou *Choulette* du *Lys rouge*, que c'est autour de soi qu'il a trouvé ses personnages depuis Mme Marmier (du même roman) jusqu'au Crainquebille, jusqu'au Procureur De Judée, jusqu'à Paphnuce (*Thaïs*).

Car comme l'a remarqué déjà M. Pellisier [1] : l'imagination de France n'est pas constructive : elle est toute faite d'analyse. Voilà pourquoi dans ses premiers romans, où il chercha un sujet, on reconnaît l'effort. Voilà pourquoi le thème du *Lys rouge*, (je ne parle que du thème) offre moins d'intérêt que celui de la *Peur d'Amour* d'Henri de Régnier, qui présente cependant avec lui certaines analogies. Aussi la plupart des livres d'Anatole France seront soit des souvenirs d'enfance, soit des souvenirs de lecture.

Les nouvelles de France réunies sous les titres *Puits de Sainte-Claire*, *Balthazar*, *L'Étui de nacre*, *Les sept femmes de Barbe Bleue* ou ses romans tels que *La Rôtisserie de la reine Pédauque* ; ou *les Opinions de M. Jérôme Coignard* pourraient être traitées par les adversaires de France, — s'il en a — de pastiches et rapprochées du *Comte Gabalis* de l'abbé de Montfaucon de Villars, aux *Vies de Vasari*, aux *Fioretti*. Mais ses admirateurs y

1. *Nouveaux essais de littérature contemporaine*, Lecène et Oudin.

reconnaîtront des merveilles de broderies d'art et d'âme sur un sujet connu. De la critique Anatole France fera *la Vie Littéraire*.

Par sa culture autant que par son savoir, il est également latin et érudit. Il ressemble par là à Jules Lemaître. Seulement le doute qui a formé l'un est devenu la sûreté et la tranquillité d'esprit de l'autre. Anatole France est tantôt l'homme, tantôt l'artiste, les deux natures semble-t-il, ne pouvant chez lui coexister ; au contraire en Jules Lemaître l'homme vit en artiste, et l'un ne nuit pas à l'autre.

C'est un artiste qui vit dans l'art et ne cesse pas pour cela d'être homme ; c'est un homme qui même en s'occupant de choses tout à fait étrangères à l'art n'oublie qu'il est doublé d'un artiste. L'art pour lui n'est pas le seul but et il peut concevoir qu'il existe de grandes idées aussi importantes que lui, en dehors de lui. L'art pour lui joue en quelque sorte le rôle de l'atmosphère qui l'entoure sans laquelle il ne pourrait pas vivre, et par laquelle il faut que toutes les impressions passent pour lui parvenir. Ce lui est toujours un grand plaisir de humer cet air, mais parfois il ne fait pas attention qu'il le respire, il l'oublie. Tout en vivant, ainsi en lui et par lui il n'en est pas obsédé, il n'en devient pas un « gens de lettre » pour qui la perception des choses est fermée. Sans lui il ne pourrait pas vivre, mais il ne vit pas pour lui.

Comme Anatole France, Lemaître est aussi un classique. Comme France il n'a pas l'imagination créatrice des sujets. Suivant l'exemple des vieux chroniqueurs du moyen âge il intercale dans ses

récits, des commentaires sur la vie et les histoires de ceux qui sont morts. Il n'a fait qu'un seul roman *les Rois* dont le sujet est sorti tout entier de son imagination. Eh bien ce roman n'ajoute rien à sa gloire, il s'y trouve des pages jolies, il est en entier admirablement bien écrit, mais il ne nous donne rien de ce que nous demandons à Lemaître de nous donner pour ma part, à ce roman des rois, je préfère peut-être les *Rois en Exil* d'Alphonse Daudet, ou le roman du Hollandais Couperus, mais sûrement *Le Crépuscule des Dieux* d'Elémir Bourges.

Après avoir fait des études très sérieuses et très approfondies sur *la Comédie après Molière*, après avoir publié quelques vers charmants, Jules Lemaître se consacra entièrement à la prose artistique. Il écrivit *les Contemporains* qui sont un grand recueil de fables, d'histoires, d'impressions sur les temps modernes. Le sujet des études a beau lui en être fourni par les hommes de lettres de son temps, on se tromperait à les qualifier d'essais critiques. La désignation est en effet doctrinale, scientifique, elle enferme en soi l'idée du désir d'analyser ou de symboliser enfin de mettre en ordre tels ou tels produits de la pensée humaine. Rien n'est aussi loin de l'intention de Jules Lemaître. Il n'ignore pas que toutes les théories d'art passent, que tous les canons d'art disparaissent, que le beau seul demeure et que si l'on sait parfois en quoi il consiste, on l'ignore souvent. Il suffit qu'une œuvre lui plaise, il le dit sans s'occuper de la situation ou du rôle qu'elle a joué dans l'histoire. Lemaître considère l'auteur de l'œuvre dont il parle, tel qu'un paysage

u un arbre, et il traduit l'impression ressentie ; rrive-t-il qu'elle lui rappelle quelque chose ? il raonte alors une histoire. Naturellement puisqu'il écrit un sujet littéraire il se trouve qu'il parle de a littérature générale, de même que lorsque le iéros d'un roman est un personnage historique onnu l'auteur de ce roman mêle parfois à ce récit les réflexions sur l'histoire. Mais les réflexions de Lemaître, ses digressions sur la littérature sont l'une telle finesse, d'une telle puissance que tout de nême il faut considérer *les Contemporains* comme 'un des meilleurs ouvrages critiques du XIXe siècle.

J'aime lire *les Contemporains* comme je lirais les nouvelles, des contes très beaux et toujours ieufs. Voilà un homme qui ne se répète pas. Ceraíns passages constituent des véritables chefsl'œuvre de littérature française. L'essai sur G. Ohnet, par exemple, n'est-il pas d'une ironie tout fait incomparable ? Écoutez ce commencement : « J'ai continué d'entretenir mes lecteurs de sujets ittéraires, qu'ils veuillent bien m'excuser si je leur parle aujourd'hui des romans de M. Georges Ohnet. Je ferai plaisir à tant d'honnêtes gens et je soulagerai tant de bons esprits en disant tout haut ce qu'ils pensent. » Écoutez encore cette phrase qui semble échapper à un Rivarol, « s'il n'est pas un grand écrivain, ni même un bon écrivain, ni même un écrivain passable, il est à coup sûr un habile homme » ; et ceci : « son génie particulier éclate tout l'abord dans le choix même de ses sujets. Ils ont raîné partout et sont d'autant meilleurs pour le out qu'il se propose. L'effet de ces histoires est nfaillible, ayant plu depuis si longtemps, elles plai-

ront encore au lieu qu'avec des sujets un peu nouveaux on ne sait jamais sur quoi compter. » Ici c'est l'ironie, autre part il sera l'attendrissement, ou bien la colère, toujours une nuance nouvelle avec un sujet nouveau. Par ses *Contemporains* Lemaître est en quelque sorte le précurseur des *Portraits imaginaires* (W. Pater) et des *Vies imaginaires* (M. Schwob) qui sont cependant déjà des œuvres d'imagination pure.

Un peu plus tard Lemaître fera des contes qu'il rassemblera sous les titres *Myrrha* et *En marge des vieux livres* (2 séries). Au fond le procédé ici n'est pas autre que dans les *Contemporains*. Seulement au lieu de prendre un contemporain, il prend comme sujet un bout de légende ancienne, une phrase entendue et les développe.

Les contes d'Anatole France partaient du même principe mais l'auteur de *l'Etui de nacre* attirait en quelque sorte à lui, faisait contemporaine l'époque où il puisait son sujet et l'expliquait. Lemaître, au contraire, se réfugie dans les temps anciens, veut les revivre, veut évoquer leur charme et leur grâce. Il voit l'époque, il la pénètre, se fond en elle. « Rêver dans le passé — dit-il — c'est réveiller tous les hommes que nous portons en nous, c'est prolonger notre vie en arrière par delà le berceau, c'est jouir de temps tout noble, être des racines profondes et d'avoir tout vécu déjà avant de voir la lumière[1]. » En le relisant il semble parfois qu'en réalité il a passé par une vie antérieure tellement est nette la perception qu'il en a, à un tel point est fidèle le

1. La vie des livres, IIe série, *En marge des vieux livres*.

compte rendu qu'il en fait. Comme s'il les avait sous les yeux, il donne sur les personnages qu'il évoque, sur le milieu qu'il fait revivre les détails les plus pittoresques et les plus précis. En parlant d'une rencontre nocturne de La Fontaine avec un voleur, il dira : « Le voleur avec des gestes qui faisaient *dessiner à sa chandelle de résine des gros paraphes lumineux*, déclamait une ode » ou bien il remarquera que le jouet qu'offre Hélène à Astyanax « était un petit char d'argent attelé de deux chevaux en bois de cèdre, harnachés d'or ».

*
* *

Le troisième de ces grands artistes, qui n'appartint à aucune école, cercle ou coterie littéraire, travailla à la plus grande gloire de l'art, sans se préoccuper d'autre chose est Elémir Bourges. De tous les écrivains, il est le seul qui ait su depuis Flaubert et comme Flaubert consacrer sa vie entière à sa tâche, travailler pendant de longues années à produire une œuvre. C'est à peine, cependant, s'il est connu même des lettrés. Il est vrai que tous ceux qui le connaissent l'admirent, mais ils sont en si petit nombre ! Cependant il reste un des rares écrivains du siècle qui ait doué le roman d'une nouvelle définition et d'une nouvelle forme.

Il trouve « que nos récents chefs-d'œuvre avec leur scrupule de naturel, leur minutieuse copie des réalités journalières ont rapetissé, déformé l'homme ». Il veut voir en lui autre chose « son héroïsme, sa grandeur, sa vertu ». Il veut, comme il le dit modestement, suivant les traces de Shakespeare, de

Ford et de Ben Jonson revoir l'homme en grand. Les deux romans *Le Crépuscule des Dieux* et *Les Oiseaux s'envolent et les feuilles tombent* (je ne parle pas de *Sous la hache* qui fut un fruit de jeunesse... ou un péché) évoquent dans un milieu vrai et dessiné avec beaucoup de réalisme la splendeur des passions, la richesse de la grandeur, le génie de la vertu ou l'abîme de la coquetterie. Pareil au Flaubert du *Bouvard et Pécuchet* ou de la *La Tentation de saint Antoine*, Bourges ambitionne de faire tenir le monde entier dans son livre, le personnifier dans son personnage principal, dont il fait un demi-dieu, ou un demi-démon. Il me semble que c'est un rêve, un désir que poursuivent en vain beaucoup de jeunes gens, mais c'est qu'il leur manque presque toujours le talent, l'envolée de la pensée pour l'atteindre. Ce rêve je crois qu'Elémir Bourges l'a réalisé.

Le Crépuscule des Dieux nous dit la dégénérescence des grands. Leurs aïeux solennels furent des héros, leurs bâtards sont des joueurs, des incestes, des assassins et ils meurent abandonnés, délaissés de tous, en colère contre tous à la merci des coquins à gages.

Dans *Les Oiseaux s'envolent et les feuilles tombent* il s'agit d'un grand duc de Russie qui hait sa femme et lui enlève son fils dès sa naissance pour l'envoyer chez des étrangers pauvres qui l'élèvent sous le nom de Floris sans connaître ses parents ni son origine. Sans fortune mais plein de grandes idées, Floris prend part à la guerre de 1870 ; il est fait prisonnier, s'évade et retourne en France en passant par l'île de Rugen où dans une église il aperçut une jeune femme dont il tombe amoureux.

A Paris où il s'enrôle dans la Commune, souffre toutes les misères et à la fin est fait prisonnier. Alors seulement sa mère le retrouve, lui fait savoir qui il est. Hier encore misérable il devient brusquement prince et riche. Il retrouve la femme qu'il aime et l'épouse. Il est heureux, mais son bonheur dure peu. Car aveuglé par la passion il trompe sa femme avec sa belle-sœur, sa mère meurt ainsi que son père et sa sœur, son frère archevêque perd la foi.

Alors Floris veut se retremper dans les aventures, dans les voyages, dans la science, dans l'art. Mais c'est pour se rendre bientôt compte que tout n'est que vanité, *Todos ès Nada*, que « tout n'est rien » que la vertu même n'est plus écoutée. Quand il découvre cette dernière vérité, son indignation éclate dans un discours superbe, adressé à un ami qui pour de l'argent lui offre sa propre femme qu'il aime. Je ne peux renoncer au désir d'en citer ici quelques passages :

« Silence ! je connais tes mensonges !... Je sais quelle découverte l'on a faite à Isgaour et pourquoi tu voulais ce domaine... N'importe ! je te le donne parce qu'il n'est pas un seul être au monde que je méprise autant que toi. Au vil ce qu'il y a de plus vil !... Cette richesse que je mets dans tes mains sera, pour des milliers d'hommes, une source de calamités... Sois sans pitié envers ton débiteur. C'est un fripon. Ruine la veuve ! Elle n'avait épousé son mari que pour des robes ou de l'argent... Que le sourire des enfants ne t'attendrisse pas ! Ils grandissent pour être des coquins, des usuriers, des faussaires... Pressure le pauvre ! c'est un envieux... Lèche la poussière devant le riche, et ruiné crache-

lui au visage !... Abjure toute émotion ! Moque-toi de ce que les niais appellent honneur, vertu, probité !... Soigne ton or, couve ton or ! Et fais-le de jour en jour pulluler, afin de pouvoir te montrer, sans risques, plus abject, plus fourbe, plus insolent, plus infâme encore que tu ne l'es !... Mon dernier vœu, s'il te naît un fils, c'est qu'il puisse te ressembler... »

Alors il se rappelle toute son existence,il voit que le rêve universel des êtres ne s'est réalisé que pour lui seul, qu'il n'en est pas plus heureux. Ayant appris que l'art a pour salaire l'impuissance ; que la fin de la science c'est le scepticisme et le fond de la foi le doute, il s'ôte la vie !...

La Nef, un drame philosophique, raconte les malheurs de l'homme et la libération de Prométhée.

Cette œuvre n'étant pas finie nous ne pouvons présumer ici de la philosophie qu'elle exprimera.Nous croyons cependant qu'elle sera aussi très pessimiste. Elémir Bourges y a renfermé toute la philosophie humaine depuis Anaxagoras jusqu'à Kant, depuis Bouddha jusqu'à Nietzsche.Pourtant ce livre n'est pas celui d'un savant, c'est une œuvre d'art tout entière sortie du cerveau d'un poète. En quelle langue admirable elle est écrite ! quelles magnifiques comparaisons elle renferme ! que les mots sublimes y abondent ! Mais où M. Bourges excelle c'est dans les descriptions ! Depuis Chateaubriand il n'y a rien eu dans toute la littérature française d'aussi splendide que le tableau de la tempête dans le désert qui se trouve à la fin de *Les Oiseaux s'envolent et les feuilles tombent*. Je ne peux encore pas m'empêcher de le citer.

« Le bleu du ciel avait pâli. Une lumière trouble et livide s'échappe, comme à jets de plomb, de l'orbe nébuleux du soleil ! l'horizon vaguement enivré flottait dans une vapeur ardente ! Subitement, Floris sentit passer deux ou trois brusques haleines de fournaise ; des pierres en claquant, rebondirent sur le massif du tombeau. Il y eut un bref mugissement, le ciel s'obscurcit, se ferme, une bouffée d'ouragan se précipite, des nuages de poudres tourbillonnaient, le paysage prit en un clin d'œil un aspect surnaturel. De tous côtés, sur la plaine obscure, dans la tempête des poussières qui confondaient la terre et le ciel, le grand duc vit errer, tournoyer, comme des géants en démence, les hautes trombes de sable. On ne sait quelle vie convulsive animait ces masses démesurées. Tantôt comme saisies de fureur, elles couraient, se poursuivaient avec une prodigieuse vitesse ; tantôt, soudainement apaisées, ces énormes enfants de la terre s'avançaient en grondement du vent avec une majestueuse lenteur. Trois ou quatre à l'écart pirouettaient immobiles. De temps en temps au milieu du tumulte un bruit terrible retentissait : c'était l'une des trombes qui se rompait, précipitant à travers le ciel une grêle immense de sable. »

C'est un grand écrivain, c'est un pur artiste, c'est un profond penseur qu'Elémir Bourges.

3° Les Poètes continuateurs du Parnasse.

Le Parnasse était particulièrement apte à provoquer une longue suite de continuateurs, de disciples, car il ne proclamait jamais l'unité de la direction d'idées. Catulle Mendès, le porte-drapeau du cénacle et les principaux Parnassiens, se sont défendus toujours d'avoir créé une école,et n'ont cessé de proclamer qu'ils ne voulaient former qu'un groupement. En réalité dans une école, le principal c'est d'avoir une communauté d'idées et un but commun à atteindre. Le Parnasse au fond ne professait qu'une opinion celle de la qualité indispensable du vers d'être pur, correct et de tendre à la perfection. En dehors de cette opinion l'indépendance d'idées des poètes du Parnasse était complète. En effet, Leconte de Lisle est impassible, cependant que Banville se plaît à des jeux d'esprit, que M. de Heredia est l'esclave du marbre et des formes parfaites, que Sully Prudhomme est philosophe et Catulle Mendès amoureux.

Il en va des continuateurs du Parnasse comme des Parnassiens eux-mêmes, leur plus grand souci est celui de la forme et le moindre d'entre eux la doue d'une pureté impeccable et d'une grande perfection. Toutefois étant donné leur nombre toujours croissant, ces poètes suivent des directions d'idées encore plus nombreuses. Tandis que les uns marchent résolument sur les traces de celui de leurs aînés, qu'ils préfèrent, les autres cherchent des voies nouvelles.

Jean Lahor (le Dr Casalis) sous l'impulsion de Leconte de Lisle se penche sur les croyances des hindous, consacre son âme à Bouddha et dans sa philosophie trouve l'apaisement que réclame son tempérament poétique. Les fruits de son érudition se trouvent rassemblés dans son *Histoire de la Littérature hindoue* (1688), ses fleurs dans ses preuves de *La gloire du néant* (1876). Sa verve est comme un écho, comme un prolongement parfois très beau de l'éloquent *Bhagavat* de son maître vénéré.

Auguste Dorchain, Stephen Liégeard, Jean Aicard, Edmond Haraucourt, André Rivoire, Charles de Pomeirols, continuent toujours à puiser dans ce trésor inépuisable du poète qu'est l'amour et le sentiment lyrique, leurs poèmes, d'une beauté presque toujours parfaite, en tant que forme, répètent sans se lasser, souvent sans nous lasser, la vie de la jeunesse amoureuse, de l'amour humble (*quotidien* dirait J. Laforgue, *romantique* dirait Jean Moreas). On y rencontre aussi presque toujours des idées philosophiques, plus agréables que philosophiques, je le crains, et qui sont l'héritage de ce mathématicien qui était un grand poète : Sully Prudhomme.

Chez Haraucourt et chez Déroulède au surplus bien souvent le cri de la patrie éclate, provoqué par la guerre, par les désastres...

Mais une nouvelle génération venait de naître de ces continuateurs du Parnasse. Ayant compris Albert Samain, ayant lu Verlaine, ayant souvent connu les symbolistes ils dorèrent leurs poésies de ce charme vague qui est un secret, et dont l'originalité est la gloire des écoles nouvelles. Les très rares,

en réalité trop rares poèmes d'Henry Bataille (devenu plus tard grand auteur dramatique) réunis sous le titre *La Chambre Blanche* (1665), ceux d'Henri Barbusse (aujourd'hui Directeur de *Je sais tout*, — *Pleureuse* (1875), *les Suppliants* (1903), et surtout d'Abel Bonnard font aujourd'hui le tour du monde et provoquent partout un écho dans les âmes des jeunes filles. A côté d'eux il y a un grand nombre de poètes et poétesses, de ceux qui par la suite fondèrent *l'Ecole Française*, et qui tout en suivant la forme parnassienne ne restaient pas étrangers à l'inspiration moderne. La place me manque pour parler de tous et d'ailleurs de talent égal ils se ressemblent beaucoup.

Enfin apparaît Edmond Rostand dont « le cas » est certainement le plus singulier de la littérature moderne. D'un côté si l'on en parle c'est pour évoquer le plus grand succès de théâtre qu'on ait jamais vu (depuis Pixerecourt dans le premier quart du XIXᵉ siècle aujourd'hui tellement oublié qu'on ne connaît même pas son nom, alors qu'autrefois ses pièces dépassaient 1.500 représentations). De l'autre on ne peut le citer sans provoquer les huées. Il est à la fois l'homme le plus vanté et le plus honni d'aujourd'hui, Faguet a eu beau comparer autrefois son *Cyrano de Bergerac* au *Cid*, on se refuse dans les jeunes revues à le traiter en artiste.

Pourtant en tant que poète il possède certainement de grandes qualités : une richesse inouïe de vocabulaire, un sens très sûr de la mélodie du mot, une connaissance parfaite de la poétique. Il sait très bien trouver l'expression juste qui fait

pleurer (ou simplement qui attriste) celle qui fait rire (ou sourire). Je crains seulement qu'il ne soit venu une trentaine d'années trop tard...

La vie simple et quotidienne chantée par François Coppée décrite par E. Manuel fut certainement celle qui fut pendant un certain temps la plus en faveur auprès des poètes de la fin du siècle dernier. Gabriel Vicaire et Maurice Bouchor l'ont exprimée en des vers qui ont vraiment le charme et l'accent populaires. Bientôt influencée par le naturalisme qui s'intéresse aux déclassés et aux pauvres gens, une poésie prend leurs misères pour thèmes. On veut parler d'eux dans leur langue, exprimer leurs âmes avec leurs propres expressions. Ils inspirent à Raoul Ponchon et à Jean Richepin de vrais chefs-d'œuvre telle *La Chanson des Gueux* (1876). C'est là de la poésie vivante, pleine de force, d'exubérance justifiée, de jeunesse frénétique traduite dans une langue pleine de chaleur et de saveur avec des images éclatantes. Ça sonne parfois comme le clairon et ça pleure comme le tocsin qui annonce l'incendie dans un village calme.

Des œuvres de Maurice Bouchor et de Jean Richepin, toute une littérature argotière est sortie qui emprunta ses sujets à la vie du monde ouvrier ou de la crapule et qui compte *Les Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus et les *Chansons de la rue* de Bruant, sans parler des vers de Xavier Privas et de tant d'autres.

Quoi qu'on pense de ces auteurs ils ne doivent pas vous faire oublier que le Parnasse a jalousement compté parmi les siens : Baudelaire et Villiers de l'Isle. Leur influence et celle de la poétique

des Parnassiens en général a formé trois poètes, très intéressants parce que leurs œuvres établissent une transition du Parnasse au symbolisme. Ces poètes sont Charles Cros, Maurice Rollinat et Georges Rodenbach, ce dernier plus symboliste que Parnassien finit même par écrire en vers libres.

Charles Cros c'est en quelque sorte le Gérard de Nerval de son temps ; fantaisiste et bohême il ne se soumettait pas à la discipline parnassienne. Il écrivit pour s'amuser, pour s'exprimer, sans trop s'embarrasser des exigences d'aucune règle. C'est lui qui a écrit ce monologue comique si répandu *Le Hareng Saur*, c'est lui qui fut l'ami de Kahn et qui l'encouragea dans ses tentatives révolutionnaires.

Tout son œuvre poétique (car il a donné aussi une *Solution générale du problème de la photographie des couleurs*, 1869) est contenu dans ces deux volumes : *le Coffret de Santal* et *le Collier de Perles*. L'influence de Baudelaire s'y retrouve souvent avec tout son amour de l'artificiel, du haschisch, de l'opium et de l'Orient ; mais on y découvre en outre cette ironie particulière de l'homme qui aime à se railler de ses sentiments pour se faire souffrir c'est par là qu'il s'apparente à Tristan Corbière.

« J'ai bâti dans ma fantaisie
Un théâtre aux décors divers
Magique palais, grands bois verts
Pour y jouer une poésie.

Un peu trop au hasard choisie,
La jeune première à l'envers
Récite parfois mes vers
Faute de mieux je m'extasie

Et je déclame avec tant d'art
Qu'on me croirait pris à son fard
Au fard que je lui mets moi-même.

Non, sous le faux air virginal
Je vois l'être inepte et cruel
Mais c'est le rôle seul que j'aime.

(De *Vingt Sonnets.*)

Maurice Rollinat connu surtout pour ses *Névrosés* (1883) est par excellence l'évocateur de l'étrange, du fantastique et de l'extraordinaire de la nature humaine. Il est en réalité le poète de la névrose, et de la partie artificielle de la vie.

Georges Rodenbach, curieux de tout mouvement artistique, excelle aussi souvent qu'il entreprend d'exprimer une demi-nuance ; la tristesse de la brume, la nostalgie de l'hiver, le parfum des fleurs fanées, du silence et de la tombe oubliée. Son roman poétique *Bruges la morte* (1892) reste encore et restera probablement toujours une merveilleuse analyse des sentiments de l'âme, de la mélancolie de l'atmosphère, qui se dégage de la splendeur éteinte. Ses poésies sont toutes empreintes de la nostalgie de la ville qu'il a chantée ; elles sont comme un *momento mori* de perles mortes.

Tous ces poètes, presque sans exception, ont écrit des romans qui reflètent leurs pensées. Je

voulais à propos de beaucoup d'eux (certainement pas tous) écrire quelques mots sur la littérature qui est devenue un métier et un gagne-pain facile. Je voulais aussi parler un peu du règne de l'artiste. Mais c'est un sujet par trop connu et qui a si peu de rapports avec l'Art et l'Evolution de la littérature française moderne que j'ai passé outre.

4° Sur les traces des aînés.

Tout art difficile, aimé ou estimé veut être popularisé. Je me rappelle avoir vu en Italie plusieurs copies falsifiées de tableaux célèbres entre autres celle d'un Fra Angelico de l'ACADÉMIA DELLE BELLE ARTI à Rome qui représente un Couronnement de la Vierge difficile à comprendre pour quiconque qui ne croit pas ; on a emprunté au tableau du maître quelques « personnages principaux » on en ajoute quelques autres et on a composé ainsi un tableau qu'on peut voir partout chez les marchands d'objets de dévotion.

Jules Romain succède à Raphaël, Bernini à Michel-Ange... Et si Romain et Bernini ne laissent pas d'être aussi de grands artistes, il leur manque du génie et une individualité bien marquante ; mais c'est par leurs défauts justement qu'ils sont compris de la foule qui elle non plus n'a ni génie ni individualité. C'est pour la même raison qui fait qu'on accommode l'Angelico aux goûts du populaire italien et que la gloire d'un chevalier Bernin éclipse presque celle d'un Michel-Ange, qu'il arrive qu'un artiste qui s'inspire directement d'un maître a plus

de succès que lui. Il essaie de découvrir le secret de son charme sans pouvoir ou vouloir comprendre sa grandeur et selon le proverbe « tel que l'abeille ingénieuse » il lui emprunte quelques-uns de ses éléments pour composer la matière de son œuvre.

Ainsi ils plaisent beaucoup un moment, puis passent ayant oublié que les qualités des maîtres sont inséparables les unes des autres et qu'il faut les avoir toutes ensemble pour se pouvoir dire grand.

Mais parmi les descendants du naturalisme de Bourget ou d'Anatole France, quels furent les copistes malhabiles, quels les disciples. Il est trop tôt peut-être encore pour se prononcer, néanmoins il en est des uns et des autres.

Paul et Victor Margueritte, Edouard Rod, Henry Bordeaux, Marcel Prévost, Marcelle Tinayre, voilà les noms de ces écrivains d'arrière-garde. Tous ou presque, ils se distinguent de leurs aînés en ce qu'ils sont moralistes avant d'être penseurs, penseurs avant d'être artistes.

Un Flaubert, un Goncourt, un Zola même écrivaient parce que leur tempérament les forçait à écrire mais ceux-ci écrivent parce qu'ils ont ou croient avoir quelque chose à dire. Ils ont médité sur le temps présent, les mœurs contemporaines, l'énigme des passions, ils sont parvenus à se faire sur ces questions un certain nombre d'opinions qu'ils ont cru de leur devoir de publier. Leur talent d'écrivain, d'un mérite parfois assez élevé, ne s'est formé qu'après coup. Aussi bien s'il leur arrive de composer de très belles œuvres, d'une haute valeur

moralisatrice, n'apportent-ils rien ou presque rien à la littérature. L'évolution de la littérature s'accomplit en dehors d'eux quoiqu'ils y participent et profitent de ses avantages. C'est pourquoi dans une étude comme celle-ci qui a principalement pour objet d'étudier l'évolution de la littérature française la place et le temps nous manquent pour parler de ces auteurs comme on pourrait penser que leur notoriété l'exigerait.

Paul et Victor Margueritte, depuis longtemps, chacun de leur côté, faisaient de la littérature. L'aîné écrivait des œuvres profondes, teintées de naturalisme mais de celui des Goncourt plutôt que de celui de Zola tandis que Victor créait avec beaucoup de grâce de petites pièces pour marionnettes et écrivait des vers agréables. En un travail commun ils réunirent leurs forces et depuis 1896 ils publient presque toutes leurs œuvres sous une signature commune.

Leurs principaux livres sont nés de leur désir patriotique de voir la France plus grande et plus près de la perfection. Leur patriotisme est fier mais il est inquiet. Il découvre à la nation beaucoup de petits défauts qui en se perpétuant pourraient devenir la cause de grandes calamités.

« Le plus sûr moyen de ne pas retomber aux mêmes fautes c'est de reconnaître ses fautes et pourquoi et comment on succombe. Remède amer, mais tonique, formé de souvenir qui dans sa dignité simple a de la beauté. » Voilà pourquoi ils composent leur grande tétralogie sous le titre commun : *Une Epoque: Le Désastre* (Metz, 1870), *Les Tronçons du glaive* (La défense nationale), *Les Braves gens*

(épisodes de 1870-1871), *La Commune* (Paris, 1871).

Ils écriront les *Deux Vies* et des articles nombreux pour l'élargissement du divorce qu'ils considèrent comme trop injuste. Ils dépeindront les effets de mauvaise éducation qu'une mère aveugle donne à ses enfants égoïstes (*Le Prisme*).

Tous ces romans ne brillent par aucune qualité extraordinaire, mais ils sont bien écrits et fort intéressants. C'est de la bonne littérature. Sortis du naturalisme les frères Margueritte ont vu le profit qu'on pouvait tirer de l'analyse de l'âme, ils se sont efforcés de l'approfondir.

Edouard Rod, Suisse d'origine, leur ressemble un peu par le côté extérieur de ses livres. Il est sorti aussi du mouvement naturaliste. Mais il s'en dégagea bientôt pour se diriger vers la psychologie. Son ambition est d'être *intuitiviste*, c'est-à-dire qu'il veut exprimer une nouvelle conception du roman sous ce nom qui indiquerait alors l'application de l'intuition comme méthode de psychologie littéraire : « Regarder en soi non pour se connaître et s'aimer, mais pour connaître et aimer les autres, chercher le microcosme de son cœur, le feu du cœur humain ; partir de là pour aller plus loin que soi et parce qu'en soi, quoi qu'on dise, se réfléchit le monde. »

Cette pensée il ne sut pas la transformer ni l'imposer comme doctrine. Elle suffit cependant à nous renseigner sur sa façon de procéder dans ses œuvres. Il concentrera chacune d'elles dans un héros. Le milieu sera observé du point de vue de ce héros en même temps que du point de vue qui lui

sera absolument opposé. A côté du grand homme d'État il mettra un humble savant de province (*Michel Tessier*). A côté du grand industriel un pauvre enfant à l'âme lyrique (*Un Vainqueur*). A côté de l'amoureuse qui croit à l'amour, une mère déçue par l'amour et que l'amour poursuit de sa souffrance à travers de longues années (*Aloïse Valerien*).

La préoccupation d'Edouard Rod tout aussi bien que celle des Margueritte est d'étudier l'homme dans son bonheur et dans son milieu. Mais tandis que c'est le patriotisme qui pousse les Margueritte à écrire en vrais fils de héros, c'est la préccupation de l'énigme de la vie qui détermine Rod, citoyen de la Suisse tranquille, à faire des livres.

La Course à la Mort, les deux *Michel Tessier*, *Le Sens de la Vie* essayent de répondre à ces questions qui embrassent toute l'humanité.

Henry Bordeaux est poussé par la même préoccupation. Il veut aussi devenir l'énigme de l'homme, le *pourquoi*, le *comment*. Mais c'est en analysant le FRANÇAIS qu'il veut surprendre l'âme de l'HOMME d'aujourd'hui. Lui aussi il étudie le mal moderne et lui cherche un remède. A l'inverse de Rod il ne comprend pas le dilettantisme et il croit réellement à ce qu'il dit. Cet homme heureux ignore le doute. Ses derniers romans qui lui ont acquis la grande notoriété *La Peur de Vivre, Sur la Croisée des Chemins*,*Les Yeux qui s'ouvrent* veulent le prouver aux lecteurs et le prouvent à l'auteur. Son procédé littéraire plus simple est plus parfait que celui de ses aînés. S'étant développé après le naturalisme (il est né en 1870) il a pu discerner ce qu'il avait de bon

et profiter des bénéfices de l'analyse de l'âme et des sentiments qui lui ont succédé. Sa phrase simple ne manque pas de force, parfois de beauté.

Quoique au point de vue littéraire le cas de Marcel Prévost n'offre pas beaucoup d'intérêt, car il n'apporte rien de neuf, et ne perfectionne rien d'ancien, psychologiquement il est très curieux à observer. J. Lemaître l'a dénommé à ses débuts l'*érotique chrétien*. Il l'a marqué pour la vie car tel est Prévost et tel il est resté. Il veut le bien, il est profondément catholique, il veut dénoncer le mal et le combattre. Mais il a une façon de le dénoncer et de le combattre qui bien loin de le faire détester le rend attrayant. On ne peut sortir de la lecture de ses livres sans penser que le péché est tout de même parfois plus agréable que la vertu. Malgré que ses paroles restent toujours chastes, je doute par exemple que les *Demi-Vierges* aient produit l'effet que leur auteur souhaitait qu'elles produisissent et je n'ai aucune certitude qu'une jeune fille les ayant lues soit devenue plus chaste. Il semble que depuis quelque temps le diable qu'était M. Prévost se soit fait ermite. Mais il n'a rien gagné jusqu'à la transformation si l'on en juge par *Monsieur et Madame Moloch*. Dans *Feminités* il retourne de nouveau à sa première manière qui l'a rendu célèbre.

CHAPITRE IX

Une époque nouvelle commença...

Qui ne connaît la quantité innombrable de pièces de vers, de morceaux en prose, qui depuis le romantisme pullulent et se renouvellent à satiété : « L'ART ET LA PROSE », « LE RÊVE ET LA VIE », « LE POÈTE ET LA RÉALITÉ ». L'auteur, adolescent, toujours confiant ou vieillard toujours désabusé y raconte par quelles misères il faut passer pour arriver à l'art. Quand il est vraiment malheureux il oublie ses infortunes réelles en en contant d'imaginaires et cela le console. Lorsqu'il est tenté de mysticisme il avoue qu'il est nécessaire de souffrir pour arriver au Paradis ; quand il est malade il se complaît dans les misères de son héros.

Vers la moitié du XIXe siècle tant décrié et tant calomnié, un artiste parut pour qui toutes ces histoires illusoires du calvaire poétique furent une réalité. Pour qu'il devînt il fallait qu'il passât par tous les bonheurs et que tous les malheurs l'atteignissent. Cet artiste était Paul Verlaine.

Il naquit en 1874 à Metz. Ses parents l'adoraient ; son père, capitaine d'infanterie, démissionna bien-

tôt et vint s'installer à Paris. Il mourut peu après ayant perdu dans des spéculations malheureuses la moitié de sa fortune qui s'élevait à 400.000 francs. Néanmoins rien ne manque à Verlaine enfant choyé par sa mère.

Après avoir fini ses études, il entre à l'Hôtel de Ville et y reste sept années à travailler vaguement, faisant de la poésie, s'amusant et causant avec ses amis poètes ou non. Il n'avait pas alors à se plaindre de son sort : sans souci matériel, il publia ses premières poésies qui obtinrent un assez grand succès d'estime ; il devint amoureux d'une jeune fille qui se laissa aimer de lui et l'aima peut-être. Il l'épousa. Pendant quelques mois encore le bonheur continua.

Il devait se briser tout à coup et pour toujours. Dès lors la vie de Verlaine ne fut plus qu'une longue suite de calamités, où les joies mêmes eurent l'imprévu et la force brutale des catastrophes.

Il s'adonna à la boisson et s'enivra de l'amitié d'Arthur Rimbaud qui avait pour lui le goût de l'opium exaspéré, qui pour lui était pis... ou cent fois plus réconfortant que l'alcool. La femme qu'il aime et qu'il aimera toujours le délaisse emportant son fils qu'il ne verra jamais. Il s'en va à Bruxelles, à Londres travaillant pour vivre et buvant pour travailler. A Bruxelles sous l'exaspération de l'alcool, de la colère, de la tristesse, de l'absence projetée de Rimbaud et peut-être de sa présence il tire sur lui deux coups de revolver. Condamné par la justice belge (chaque pays a sa justice) il passe deux ans en prison à Mons. La grâce le touche dans un éclair et le fait catholique. Son temps de captivité

fini il passe quelques années à Stickney en Angleterre, puis à Rethel dans les Ardennes comme professeur de toutes sortes de choses. Il vit alors seul, sans amis, triste, poète et catholique. Son amitié pour Lucien Letinois le conduit à l'agriculture, mais bientôt il se sent forcé de retourner à Paris avec son ami. Il tombe dans la misère à la mort de Lucien Letinois et se livre à des ivrogneries continuelles, à des orgies coupées d'accès de repentir. Après avoir essayé encore une fois d'habiter la campagne, il retourne de nouveau à Paris, traîne sa pauvre jambe ankylosée d'un hôpital à l'autre, d'un cabaret à l'autre, d'une misère à l'autre. Il meurt dans les bras d'une femme qui sûrement le dégoûtait... qu'il n'aimait peut-être pas.

Oh *dulcis culpa*, oh doux péchés, oh malheurs bénis de sa vie, qui nous ont donné le très grand poète Paul Verlaine.

Car tout ce que nous aimons de lui, c'est sa vie qui lui en a fourni le sujet et lui en a donné l'expression.

En parlant du *Bonheur* il a dit « il n'y a pas une page de ce livre qui n'ait été vécue » et ce mot est vrai pour toute son œuvre depuis *la Bonne chanson*.

Tel est le plus grand mérite de Verlaine et la cause pour laquelle il nous est si cher, le pourquoi de son originalité.

On peut dire qu'au point de vue de sa poétique les trois premiers recueils de Verlaine, *les Poèmes Saturniens*, *les Fêtes galantes*, même *la Bonne chanson* sont les fruits de ses années d'apprentis-

sage, où il acquiert son métier... pour pouvoir s'en passer ensuite.

Il n'est pas encore tout à fait lui dans ses premiers poèmes (*Poèmes Saturniens*) qu'il publie sous les auspices du Parnasse naissant, le même jour que le *Reliquaire* de François Coppée (1866) et dans les *Fêtes galantes* qui parurent trois ans plus tard chez l'éditeur attitré des Parnassiens A. Lemerre. Quelques pièces en avaient été publiées antérieurement dans le *Parnasse contemporain*. Verlaine alors se considérait comme un parnassien pur et les critiques le tenaient pour tel.

Avec Leconte de Lisle (*Les Montreurs*) il donne la meilleure définition de l'art tel que le concevait l'école régnante.

« Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes,
Qui vénérons les Dieux et n'y croyons pas,
A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus froidement,
A nous qu'on ne voit point le soir aller par groupes
Harmonieux au bord des lacs et nous pâmant.

Ce qu'il nous faut à nous, c'est, aux lueurs des lampes
La science conquise et le sommeil dompté,
C'est le front dans les mains du vieux Faust des estampes
C'est l'obstination et c'est la volonté.

Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve
C'est l'effort inouï, le combat non pareil
C'est la nuit, l'âpre nuit de travail, d'où se lève
Lentement, lentement, l'œuvre ainsi qu'un soleil !

Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme
D'abandonner leur être aux vents, comme un bouleau
Pauvres gens! L'art n'est pas pour éparpiller son âme
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo!

(Epilogue, *Poèmes saturniens.*)

(M. Edmond Lepelletier raconte que Verlaine était à un tel point persuadé alors de l'infaillibilité de sa doctrine qu'il hésitait beaucoup à publier des pièces de vers où on pourrait trouver une allusion lointaine à sa vie privée (par exemple *Sub Urbe*).)

Aussi bien discernera-t-on dans ces poésies une certaine influence des poètes que le Parnasse adorait ou reconnaissait. On y verra du Hugo (*Prologue nocturne parisien*, *César Borgia*, *la Mort de Philippe II*) du Leconte de Lisle (vers cités, *Un Dahlia*, *Çavitri*, etc...) du Th. de Banville; mais avant tout ce qu'il me semble qu'on y retrouve c'est du Glatigny et du Baudelaire. Glatigny dont il raffolait l'a certainement aidé à découvrir les lentes et joyeuses inclinaisons du rythme, je ne sais pas si ce n'est point Glatigny qui par quelques pièces des *Flèches d'or* notamment par celle intitulée *Nocturne* lui a donné la première idée des *Fêtes galantes*. Je serais même tenté de croire que dans quelques-unes de ses chansons à la bien-aimée il lui est un peu, oh très peu, redevable.

Il doit plus à Baudelaire. — C'est de lui qu'il tient « l'inflexion des voix chères qui se sont tues ». C'est de lui qu'il tient le secret mystérieux des choses de la vie intime. C'est de lui que lui vient *le rêve étrange et pénétrant*, de lui l'ironie de soi-même et le rire macabre.

Cependant on sent déjà en germe dans ces deux premiers livres le génie prochain de Verlaine. On y rencontre déjà quelques pièces de vers comme *Mon rêve familier* et surtout comme *La chanson d'automne.*

...Les sanglots longs
Des violons
De l'automne...

qui rendent dans une certaine mesure la musique de la phrase et la nuance fine de l'état d'âme du poète. Dans les *Fêtes Galantes* son originalité s'accentuera encore. Et je crois que les premiers vers du vrai Verlaine, les premiers de la poésie nouvelle sont ceux par lesquels s'ouvre le recueil :

Votre âme est un paysage choisi
Où vont charmants masques et bergamasques,
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

Au calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

(*Clair de lune.*)

« VOTRE AME EST UN PAYSAGE CHOISI... » Ce genre de comparaison où l'image abstraite est opposée

aux tableaux de la vie, se retrouvera souvent chez Verlaine. Et de hardiesse en hardiesse, de plus en plus l'image s'éloignera de l'objet. Elle cessera même de l'expliquer, et ne servira plus qu'à l'ornement de la phrase comme dans la vieille poésie. Elle en sera l'écho distant, elle ressemblera aux souvenirs qui accourent en foule à la simple vue d'une feuille détachée au contact d'un chaud souffle de vent. Elle n'expliquera pas, mais vibrera comme une note de musique, qui alanguit nos sens, enfin ne se rattachant plus qu'à une seule nuance de l'évocation, en dépassant plusieurs des tons dégradés les dernières métaphores de Verlaine paraîtront tellement éloignées de leur objet que pour celui qui n'y prendra pas garde, le lien qui les y attachera semblera ne plus exister. Parfois l'allégorie ira jusqu'au symbole et plus mystérieuse, plus évocatrice, se substituera à l'objet. Cette manière que perfectionnent les nouveaux poètes et dont ils abuseront forme déjà un des éléments de la poésie que Verlaine innove...

> ... Fait rêver les oiseaux dans les marbres
> Et sangloter d'extase les jets d'eau
> Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Les bêtes parlaient... il y a très longtemps... la nature prenait part hier encore à nos souffrances et à nos bonheurs... C'est Verlaine qui se voit, qui se sent dans le jet d'eau fragile... qui se retrouve dans la cigale chantante...

Tout en chantant...

L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

Et comme ils ne croient plus à un bonheur dont ils ont goûté les cendres, à un bonheur qu'ils savent passager et qu'ils ne peuvent savourer, ils ne le couvriront pas d'imprécations inutiles (et ridicules n'est-ce pas !). Ils lui souriront tristement ou avec une ironie cachée. A supposer qu'ils soient heureux ils gardent un souvenir de tristesse et prévoient un avenir de larmes. Mais pourquoi ne pas s'arrêter un instant ? Ce sentiment est l'un de ceux où va s'alimenter la tristesse des jeunes. Voilà déjà un autre élément de la poésie nouvelle.

Verlaine ne s'en tiendra pas à la théorie parnassienne, à sa première théorie. Il en donnera encore une seconde et une troisième.

Déjà grand poète, connu et reconnu, initiateur d'un mouvement littéraire, il écrivit l'art poétique pour définir tout ce qu'il apportait de nouveau :

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir les mots sans quelques méprises
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière les voiles
C'est le grand jour tremblant de midi
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la nuance encor
Pas la couleur, rien que la nuance
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la pointe assassine
L'esprit cruel et le rire impur
Qui font pleurer les yeux de l'azur
Et tout cet ail de basse cuisine.

Prends l'éloquence et tords-lui son cou,
Tu feras bien, en train d'énergie
De rendre un peu la Rime assagie
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Oh qui dira les torts de la rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la limbe ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

(*Jadis et Naguère.*)

Cependant je crois que ces principes auxquels il est très attaché en réalité sont plutôt relatifs à la forme extérieure. Quant au fond Verlaine écrit ses vers sous l'impulsion présente. Et voici sa vraie poétique, celle de son for intérieur.

Je fais ces vers comme l'on marche devant soi
Sans muser, sans flâner, sans se distraire aux choses
De la route, ombres ou soleils chardons ou roses
Vers un but précis, sachant au mieux pourquoi !

J'adore, autrement, certain vague, non à l'âme
Bone Deus ! mais dans les mots et je l'ai dit
Et je ne suis pas ennemi d'un tout petit
Brin de fleurette autour du style ou de la femme.

Pourtant — et c'est ici le cas — j'ai mes instants
Pratiques, sérieux si préférez, où lire
Juste au fond, dans le fond injuste en tel cas pire
Sort de moi pour un grand festin à belles dents.

(Invectives : L'*Art poétique*. Adhoë.)

Oui, elle est la raison de sa grandeur, l'originalité de son œuvre, il ne voulait dire que ce qu'il sentait, et le dire dans la forme la plus parfaite possible. Vivant en artiste voyant le monde à travers son art, il écrivait en homme. Des théories, oui, il en exposait, mais il ne les exposait qu'*a posteriori*, ou bien il les trouvait spontanément et il écrivait sur elles ainsi qu'il eût écrit sur tout autre sujet.

Il vécut en artiste. Sa sensibilité recevait l'impulsion de l'extérieur avec une force cent fois plus grande que chez un autre. D'où l'explication de

son parallélisme, de sa faculté d'éprouver le plus profond mysticisme catholique et de se plaire en même temps dans l'orgie voluptueuse.

Il pouvait écrire les vers les plus nuancés et les fins ainsi que « *Les Invectives* ». Car dans l'âme de chaque homme l'action et la réaction se contrebalancent. Nous recevons tous à tout instant les impressions les plus contradictoires. Seulement, ou la sensibilité quotidienne d'un esprit tendu vers un but sait éviter ou annuler ce qui l'en écarte ou l'habitude de recevoir telles impressions l'empêche d'en recevoir d'autre. Chez Verlaine la surface de perception est beaucoup plus étendue, la réaction contre les impressions beaucoup plus puissante que chez les autres hommes. Etant donné que sa sensibilité se trouve à l'inverse de la leur, qu'elle est le centre de son être (non son but comme cela a lieu pour d'autres) il peut sentir plus intensément et beaucoup plus à la fois. Voilà à mon humble avis l'explication de sa double vie et pourquoi lui entre tous de sa génération fut la source, d'où vient toute la poésie postérieure.

Il chantera tout dans la vie moderne et partout il trouvera le ton juste, le seul juste. *Sagesse*, selon M. Jules Lemaître, constitue dans son ensemble le plus beau poème religieux connu en France. C'est du mysticisme mais c'est de la vie aussi, c'est de la sincérité. Ensuite viendront *l'Amour*, *le Bonheur* et enfin *le Malheur*, *la Mort*, *la Chair*. Son vers, dit tout ce que le cœur peut sentir et l'intelligence comprendre, il se fera souple comme un geste et vif comme une pensée, il reflètera le rêve d'une ombre ou se fera marbre. Parce qu'il sera fait tout

entier du sentiment et de la sensibilité dans lesquels la pensée se transforme, il ne donnera pas à penser. Il ressemblera à la chaleur du printemps où sans en savoir la cause on se sent vivre. Il sera comme la musique.

« Parce que l'homme en Verlaine est une exaltation, une exaspération de l'homme moderne, il a pu, sans consulter d'autres documents que ceux de sa propre destinée, accomplir le monument d'une œuvre personnelle à nous tous et qui, le héros disparu, ira s'objectiver de plus en plus et laissera l'écho du plus profond gémissement de la moderne âme humaine [1] ».

Son œuvre sera, si l'on veut, comme un kaléidoscope dans lequel au lieu de cailloux multicolores il y aurait des rêves :

Dans une rue, au cœur d'une ville de rêves :
Ce sera comme quand on a déjà vécu :
Un instant à la fois très vague et très aigu
De ce soleil parmi la brume qui se lève.

O ce cri sur la mer, cette voix dans les bois !
Ce sera comme quand on ignore les causes
Un lent réveil après bien des métempsycoses
Les choses seront plus les mêmes qu'autrefois.

Dans cette rue, au cœur de la ville magique
Où des orgues moudront des gigues dans les soirs
Où les cafés auront des chats sur les dressoirs
Et que traverseront des bandes de mutique
Ce sera si total qu'on en croira mourir.

. . . .

1. Charles Morice. *La littérature de tout à l'heure*. Perrin 1889.

Ce sera comme quand on rêve et qu'on s'éveille !
Et que l'on se rendort et que l'on rêve encor
De la même féérie et du même décor,
L'été, dans l'herbe, au bruit morne d'un vol d'abeille.

(*Kaléidoscope* dans *Jadis et Naguère.*)

Au rebours de Verlaine, Stéphane Mallarmé fut toujours artiste aussi bien dans sa vie que dans ses écrits. Mais si quand nous nous sommes servi du mot artiste à propos de Verlaine, nous avons voulu dire que sa vie fut celle d'un poète aux prises avec la réalité, quand nous l'employons à propos de Mallarmé, le même mot artiste prend une signification bien plus exclusive et intense. Pour lui l'art devint la vie, et tout ce qui n'était pas l'art n'exista pas pour lui. Il voulait que tout ce qui l'entourait, la vie et sa marche quoti dienne, fût centralisé dans l'art. C'est ainsi que dans sa jeunesse il rédigea presque à lui tout seul une revue *la Dernière Mode, Gazette du monde et de la famille*, où tout depuis la description des toilettes jusqu'aux recettes de pharmacie et jusqu'aux annonces fut considéré du point de vue de l'art et en ses rapports avec l'art. Par la suite cette idée de la prédominance, de la seule existence de l'art s'est fortifiée encore. Mallarmé en est arrivé à rejeter de sa vie tout ce qui était étranger à l'art, tout ce qui était la vie par conséquent. L'Art est devenu pour lui — la Littérature. En effet il ne le cherchait pas dans la nature, il le trouvait dans les

œuvres sorties de la main des hommes. Pour lui, la nature n'est qu'un prétexte qui donne la première impulsion à une œuvre d'art, qui achève de préciser sa forme dans notre esprit et dans nos sens, sous l'influence des œuvres d'art que nous avons admirées et vues.

A l'encontre de la théorie de Taine, son œuvre ne reflète jamais la vie qui l'entoure, son évolution artistique s'est faite entièrement dans l'intérieur de son âme. Il avait avec une exclusivité jalouse, préservé son œuvre de la vie, celle-ci coulait autour de lui, « comme s'écoule un fleuve, aux côtés d'un navire à ancre, il n'était jamais entraîné ». Car « pour Mallarmé la littérature était le but, oui la fin même de la vie, on la sentait ici, authentique et réelle. Pour y sacrifier tout comme il fit, il fallait bien y croire uniquement [1] » et il y croyait.

Cet état d'esprit fut peut-être unique dans l'histoire de la littérature française. Le résultat aussi en fut unique. Penché durant toute sa vie sur la littérature, ne vivant que d'elle et pour elle seule, il avait pour elle une passion exclusive ; il n'en faisait que pour soi, n'écrivait que pour soi sans se préoccuper qu'on le comprît et l'admirât. Laforgue avait dit de Baudelaire « le premier il a rompu avec le public. Les poètes s'adressaient au public (répertoire humain), lui le premier s'est dit : « La poésie sera chose d'initiés. Je suis damné pour le public. Le public n'entre pas ici. » Mallarmé ne pensait même pas au public. C'est pour-

1. André Gide. *S. Mallarmé* dans *Prétextes*, *Mercure de France*, 1903, p. 251 et 257.

quoi son art est quasi fermé et très difficile parfois même inintelligible. Il n'a toute sa signification que pour ceux qui furent ses disciples et à qui il l'expliqua lui-même. Je ne fus pas du nombre malheureusement ; aussi beaucoup de choses m'échappent-elles de l'œuvre de Mallarmé. Elle me procure toujours cependant une impression de grandeur et de douceur. J'éprouve avec elle quelque chose de ce qu'on éprouve parfois au théâtre quand on attend devant le rideau baissé, derrière lequel on ne sait quoi se prépare qui va peut-être nous changer l'âme. Parfois je crois comprendre et alors j'admire. D'ailleurs il me semble que son œuvre est plutôt faite pour être sentie que comprise, pour nous donner un frisson que nous n'avons pas connu, pour nous faire éprouver une sensation de demi-teinte ; pour nous suggérer enfin non des sentiments, mais des états d'âme. La poésie de Mallarmé doit agir selon la volonté de son auteur, comme la musique. Si l'on approfondit cette phrase on trouvera toute l'explication de ce que Mallarmé voulait faire.

Comme Gautier était peintre, Mallarmé était musicien, comme l'autre voulait faire de la peinture, il voulait faire de la musique avec des mots. Il éprouvait le besoin d'une nouvelle transposition d'art. Qu'est-ce qui fait le charme de la musique (pour quiconque qui comme moi est étranger à cet art et au secret de son métier) ? C'est l'évocation d'un thème qui, on ne sait pas au juste pourquoi, se relie à telle ou telle impression ou souvenir. Entre ce thème et les impressions qu'il rappelle il existe certainement des liens, mais ils sont tel-

lement ténus et mystérieux que nous ne pouvons les percevoir. En outre c'est l'harmonie, l'accord qui règne entre les tons divers, qui fait taire en quelque sorte tous les autres mouvements pour laisser toute la liberté de s'exprimer au thème qu'il développe. Ce que nous éprouvons par la musique, Mallarmé veut en quelque sorte nous le faire éprouver de même par la poésie. Inconscient dans sa jeunesse, de son désir de faire de la poésie une musique dans ses premiers vers parnassiens comme *Les Fenêtres* ou même *Hérodiade*, il s'en dégage bientôt une méthode, comme il l'a dit souvent lui-même et comme on le voit de son œuvre postérieure.

Il exige des impressions, qu'elles dégagent pour lui un motif secret. Il veut trouver l'image juste qui correspond à une sensation réelle, mais il entend que son existence demeure cachée et mystérieuse, parce qu'il veut tout concentrer dans l'évocation artistique donc artificielle en s'éloignant le plus possible des objets de la vie donc réels. « Toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer », dit-il. Il veut renouer le son de l'âme immortel avec le son des choses immatérialisé. Voilà son symbolisme.

Si nous relisions un de ses poèmes cela nous sera plus facile à comprendre.

Frisson d'hiver.

« Cette pendule de Saxe qui retarde et sonne treize heures parmi ses fleurs et ses dieux à qui a-t-elle été? Parce qu'elle est venue de Saxe par les longues diligences d'autrefois.

« (De singulières ombres pendent aux vitres usées.)

« Et la glace de Venise, profonde comme une froide fontaine en un rivage de guivres qui s'y est mise ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrais-je un fantôme si je regardais longtemps.

« Vilain, tu dis souvent de méchantes choses.

« (Je vois des toiles d'araignées au haut des grandes croisées.)

« Notre bahut encore est très vieux, contemple comme ce feu rougit son triste bois ; les rideaux assortis ont son âge et la tapisserie des fauteuils dénuée de fard et les anciennes gravures des murs et toutes nos vieilleries ? Est-ce qu'il ne te semble pas, même, que les bengalis et l'oiseau bleu ont déteint avec le temps.

« (Ne songe pas aux toiles d'araignées qui tremblent en haut des grandes croisées.)

« Tu aimes tout cela et voilà pourquoi je puis vivre auprès de toi. N'as-tu pas désiré, ma sœur, un regard de jadis, qu'en un de mes poèmes apparussent ces mots : « la grâce des choses fanées » ? Les objets neufs te déplaisent, à toi aussi, ils font peur avec leur hardiesse criarde, et tu te sentirais le besoin de les user, ce qui est bien difficile à faire pour ceux qui ne goûtent pas l'action.

« Viens fermer ton vieil almanach allemand, que tu lis avec attention, bien qu'il ait paru il y a plus de cent ans et que les rois qu'il annonce soient tous morts, et, sur l'antique tapis couché la tête appuyée parmi tes genoux charitables dans ta robe

pâlie, au calme enfin, je te parlerai pendant des heures, il n'y a plus de champs et les rues sont vides, je te parlerai de nos meubles, tu es distraite ?

« (Ces toiles d'araignées grelottent en haut des grandes croisées.) »

(*Divagations*.)

Une autre question très importante est celle de la langue qu'il emploie. Il faut qu'elle soit musicale et que par un enchaînement nouveau de mots anciens, par sa musique même elle évoque bien ce qu'il veut évoquer.

« Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole, ment d'un droit souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et nous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé. Quoique dans une neuve atmosphère... L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative des mots, parle haut de leurs inégalités mobiles, ils s'allument des reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu et sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. Ce caractère approche de la spontanéité de l'orchestre [1]. »

1. *Divagation première relative au vers.*

Ce n'était pas une mince réforme que de juger les mots à leurs valeurs musicales et à la sonorité, — à l'orchestration, sacrifier souvent la tradition, sacrifier la clarté au nouvel usage à faire de la langue. En réalité la plupart des pièces de vers de Mallarmé sont d'une grande obscurité mais si on s'en donne la peine, et ce travail est toujours fécond, on découvre leur signification. Alors on éprouve une véritable joie. L'explication qu'on en donne varie, mais qu'importe ? Anatole France n'a-t-il pas dit avec justesse : « Une image poétique doit avoir plusieurs sens ! Celui que vous aurez trouvé sera pour vous le sens véritable [1] ». Aussi bien, l'affaire de la poésie n'est-elle pas d'être claire. « Les anciens ont admis Lycophron et les Anglais honorent M. Georges Meredith. Ici on se rebiffe parce qu'un homme à l'écart et suivant son génie, s'adonnait silencieusement à un jeu mystérieux, que joue, au fond, tout écrivain [2] ». D'ailleurs Mallarmé n'imposait pas sa doctrine ; il l'appliquait à ses œuvres pour son propre plaisir et pour le contentement de ses amis ou admirateurs. Que ceux qui le veulent ou le peuvent jouissent de son acte, quant aux autres pourquoi couvriraient-ils d'imprécations cet homme qui a travaillé selon sa conscience ? pourquoi traiter de « fumiste » un homme qui a consacré toute sa vie à son idée [3].

D'ailleurs des esprits aussi fins que M. Jules Lemaître se sont donné la peine d'expliquer quelques-

1. *Le Lys rouge*. Calmann-Lévy, p. 124.
2. Henri de Régnier. *Visages et caractères*.
3. C'est ainsi que M. René Bazin s'est exprimé l'année passée à Londres en parlant du Maître.

uns de ses vers, de les éclaircir, et ils sont revenus enchantés de leurs entreprises [1].

Verlaine et Mallarmé ont à eux deux donné toute l'impulsion nécessaire, au nouveau mouvement littéraire, à toute cette poésie, qui s'est appelée l'Ecole

1. Tel par exemple le sonnet intitulé : « Le tombeau d'Edgar Poe ».

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donné un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange

Du sol et de la nue hostiles ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Avec ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Et voici la traduction de M. J. Lemaître : (*Les Contemporains*, série V, p. 75.)

« Redevenu vraiment lui-même, tel qu'enfin l'éternité nous le montre, le poète, de l'éclair de son glaive nu, réveille et avertit son siècle, épouvanté de ne s'être pas aperçu que sa voix étrange était la grande voix de la mort (ou que nul n'a dit mieux que lui les choses de la mort).

« La foule qui d'abord avait sursauté comme une hydre en entendant cet ange donner un sens nouveau et plus pur aux mots du langage vulgaire, proclame très haut que le sortilège qu'il nous jetait, il l'avait puisé dans l'ignoble ivresse des alcools et des absinthes.

« O crime de la terre et du ciel ! Si avec les images qu'il nous a suggérées, nous ne pouvons sculpter un bas-relief dont se parc sa tombe éblouissante.

« Que du moins en granit, calme bloc à l'aérolithe qu'a jeté sur terre quelque désastre mystérieux, marque la borne où les blasphèmes futurs des ennemis viendront briser leur vol noir. »

symboliste et l'École décadente. L'un affranchit la poésie de toute espèce d'esclavage et exerça sur les lecteurs le pouvoir du symbole, — dans la nouvelle acception du mot, — du lyrisme de l'âme. L'autre leur a appris à considérer le mot selon sa signification musicale et en même temps que le secret d'évoquer les demi-teintes, les petites nuances de l'âme.

Mais à côté d'eux se placent encore trois autres écrivains dont l'influence fut moindre, le talent peut-être plus petit, mais qui grâce à l'originalité de leurs qualités (quoique d'importance secondaire pour l'évolution de la poésie) ont ajouté quelques détails aux éléments principaux de la réforme poétique. Nous avons nommé Arthur Rimbaud, Tristan Corbière et Jules Laforgue.

La sœur de Rimbaud raconta, comme nous le rapporte M. Paterne Berrichon, que durant ses dernières nuits d'insomnie son frère se plaisait à voir et à décrire des palais et des mondes visionnaires d'une splendeur surhumaine. Telle était en effet la faculté principale de l'âme poétique de Rimbaud. Il voyait tout très bien jusqu'aux détails insignifiants, mais son imagination toute visuelle grandissait tout et faisait tout resplendir.

Ce fut ainsi qu'il commença par décrire sa vie dans de petits tableaux, avec un soin minutieux à l'extrême. On dirait des vues d'intérieur d'un van Ostade ou plutôt d'un Molinaer. Le sujet même en est pareil. C'est *Accroupissements*, *les Assis*, *les Pauvres à l'église*. Mais déjà bientôt la réalité des choses se transforme dans son œil en une vision grandiose, splendide d'éclat et de lumière.

Le mot semble s'y retremper de couleur et quand on lit inattentivement les quelques vers qu'il écrivit à cette époque, ses *Illuminations*, si l'on ne comprend pas peut-être d'abord leur sens on est tout de suite frappé de leur force individuelle, brutale et puissante. Ce ne sont que des images qui semblent emprunter à la Bible de sa grandeur et de son mystère.

« Et, dès lors, je me suis baigné dans le poème
De la mer infusé d'astres et lactescent
Dévorant les azurs verts où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend,

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutilements du jour
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que vos lyres
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes,
Et les ressacs, et les courants ; je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.

J'ai vu le soleil bas taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets ;
Pareil à des acteurs de drames très antiques,
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur :
La circulation des sèves inouïes
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs... »

(*Le Bateau ivre.*)

Par d'autres procédés, sans réflexion, sans le vouloir presque, Rimbaud est arrivé dans les *Illuminations* aux petits poèmes en prose, à quelque chose qui ressemble fort au procédé de Mallarmé. C'est aussi de la musique mais ce n'est plus le violon suave, c'est le son des trompettes et des clairons qu'on y entend. Ce qui chez Mallarmé était le résultat de la réflexion fut spontané et instinctif chez Rimbaud, plus exubérant, moins artificiel, moins logique par conséquent. On ne saurait s'étonner dès lors que Rimbaud qui avait mis sa foi dans le mot et possédait une belle puissance d'évocation ait pu en un moment d'exagération écrire le célèbre sonnet des *Voyelles* dont il ne voulut pas faire et où il ne faudrait pas voir une profession de foi.

Mais il ne sait pas se contenter de l'art, il veut de l'action, il lui faut des émotions fortes que son tempérament ne pourrait trouver dans la poésie. « Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.

« Un soir j'ai assis la beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvée amère. Et je l'ai injuriée.

« Je me suis armé contre la justice.

« Je me suis enfui, ô sorcières, ô misère, ô lionne, c'est à vous que mon trésor a été confié. »

Il écrit *Une saison en enfer* où il se confesse pour la première et dernière fois. Comme une grande fusée de feux d'artifices éclatants, qui tombe avec un sifflement strident dans la vie artistique de Rimbaud et en marque la fin. Car dorénavant, racoleur en Hollande, soldat colonial à Java, marchand et

explorateur en Abyssinie, Rimbaud ne s'occupera plus de sa littérature et de la littérature en général. Le jeune homme prodigue est rentré dans le bon chemin des aventures d'où il ne sortira plus jamais. Sa jeunesse a passé vite. Il a laissé le souvenir du tumulte puissant d'une âme poétique que rien ne pouvait contenter, à la nouvelle génération poétique, à laquelle il a apporté une exubérance d'images qui va jusqu'à l'exaspération.

Contre les choses, pleines de récits de vie intime, intense, réellement sincères, (c'est le cas de Rimbaud) ou simplement éloquente, une réaction ironique se produit toujours, soit que l'écrivain qui s'était confié se raille lui-même (exemple Baudelaire) soit que d'autres viennent qui tournent en dérision ses confidences quand ils ne se blaguent pas eux-mêmes.

Si je croyais à des lois éternelles, faites pour que les critiques puissent mieux développer leurs doctrines, je dirais que Tristan-Edouard Joachim dit Corbière et Jules Laforgue furent envoyés exprès pour témoigner du bien fondé de ce que j'avance. Mais j'aurai plus simple d'avouer qu'en réalité la réaction qu'ils représentent flottait en l'air et qu'elle était un des sentiments qui devaient prendre une grande importance dans le mouvement nouveau.

Un jour Léo Trezenik l'ami et admirateur de Corbière prétendait dans un article publié dans la *Lutèce* que Laforgue n'était qu'un disciple de Corbière. Le premier, Laforgue s'émut beaucoup de cette accusation et répondit sur le champ par une lettre [1] où il la

1. *Lutèce*, 4 octobre 1885.

réfutait disant entre autres choses qu'il avait déposé ses *Complaintes* chez Vanier six mois avant la publication des *Poètes Maudits* et qu'il n'avait vu que bien après (6 juin 1885) au volume des *Amours Jeunes* un rare exemplaire procuré par Vanier. Si on approfondit bien les œuvres respectées des deux poètes il est impossible de dire de l'un qu'il s'est inspiré de l'autre et de les confondre. Le seul point de contact des deux poètes c'est l'ironie qui cependant a chez l'un un tout autre caractère que chez l'autre.

Tristan Corbière est l'image d'un « raté » entièrement d'une

Epave. Mort-né.

Mélange adultère de tout,
De la fortune et pas le sou
De l'énergie et pas de force
La liberté, mais une entorse.
Du cœur, du cœur ! de l'âme, non
Des amis, pas un compagnon
De l'idée et pas une idée,
De l'amour et pas une aimée
La paresse et pas le repos
Vertus chez lui furent défauts
Ame blasée, non assouvie
Mort, mais pas guéri de la vie
Gâcheur de vie hors de propos
Le corps à sec et la tête ivre
Espérant, niant l'avenir,
Il mourut en s'attendant vivre
Et vécut s'attendant mourir.

Épitaphe pour Tristan-Joachim-Edouard Corbière, Philosophe.

Il était laid et il aimait... il aimait et il ne fut pas aimé, ou s'il le fut ce fut par pitié et la pitié dans l'amour est peut-être le sentiment le plus humiliant pour un homme.

... Je la frôlai, mais elle
Me regarda tout bas, souriant en dessous
Et... me tendit la main, et...
M'a donné deux sous.
(*Bonne fortune et fortune.*)

Il était jeune, il avait trente ans à peine (1875) quand il mourut. Il était poète, il avait le sentiment de la poésie, il l'aimait par-dessus tout et n'avait pas de confiance en soi-même, il ne croyait pas à son talent.

Son ironie vient de là, il fait de la poésie, mais il ne croit pas en sa valeur, il se « blague » pour prévenir les rires des autres. « A chaque sortie il avertit : Vous savez ! ne me prenez pas au sérieux. Tout ça c'est fait de chic, je pose, je vais même vous expliquer comment ça se fabrique [1]. »

Les premiers de ses poèmes racontent la vie des marins bretons, de ces gens de mer confiants, simples et un peu bêtes. Alors écrivant pour soi-même et ne connaissant pas encore le grand milieu littéraire, où tant de talents sombrent sans raison apparente, ses doutes ne se manifestent pas encore Il est calme et tranquille. D'ailleurs il décrit, il ne se donne pas.

Le vrai Corbière, malheureusement, c'est celui de

1. Laforgue. *Une étude sur Corbière* dans *Mélanges posthumes, Mercure de France*, 1903.

Paris, méfiant et désabusé. Selon son esprit et son caractère d'alors se forme sa langue, « elle est entièrement faite d'antithèses et de jeux de mots, d'un métier bête ; avec des strophes de tout le monde, des oublis, de réels oublis, dans les alternances des féminines et des masculines, ses rimes ne sont ni riches ni pauvres, elles sont insuffisantes et quelconques. Il ne permettait d'ailleurs rien, sauf la paresse. Ce qui frappe c'est son inattention prouvant radicalement une incurable indélicatesse d'oreille, par exemple ces tas d'alexandrins qui, sans raison, par-ci par-là n'ont que onze syllabes ». Cependant, malgré tout, il réussit souvent à nous donner l'impression forte, qui sera presque toujours celle d'une tristesse incurable, et dans ses vers mal réussis il réussit. Par exemple cette chanson, qui semble un amusement d'enfant et qui est réellement mal écrite, elle nous prend au cœur :

Si j'étais noble Faucon
Tournoierais sur ton balcon...
Taureau, forcerais ta porte...
Vampire, te boirais morte...
Te boirais.

Écolier, lèverais l'écrou...
Rat : ferais un petit trou
Si j'étais brise alizée,
Te mouillerais de rosée...
Roserais !

Et la chanson continue longtemps ainsi pour finir par cette strophe charmante et imprévue, qui a un certain air d'audace impertinente de timide :

Enfant, si j'étais la duègne
Rossinante qui te peigne
Senora si j'étais toi...
J'ouvrirais au pauvre moi
Ouvrirais.

L'ironie de Jules Laforgue est tout autre. Elle n'est pas seulement celle d'un artiste. Des critiques l'ont comparée à celle de Heine, des critiques l'ont nommée intellectuelle, comique, éternelle, pessimiste. Elle est tout simplement celle d'un homme moderne, elle est parfois celle de l'Homme.

Des poètes de sa génération et même de la génération suivante il fut le plus intellectuel peut-être si l'on admet que le terme leur puisse être attribué en raison des connaissances qu'ils se forment. En dehors de son métier qu'il a connu admirablement il a fait de profondes études sur l'art et la littérature étrangère, en particulier l'allemande et l'anglaise. Cependant c'est la philosophie qui l'intéressait et qu'il a fini par connaître à fond. Darwin, Schopenhauer, Kant, Hegel ou Hartmann ; voilà les noms cités le plus souvent dans son œuvre de poésie parfaite. Parmi tant d'influences étrangères ce qu'on sent le plus chez Laforgue un des artistes les plus personnels de l'époque, c'est le souffle des philosophes, on peut même dire que tout ce qui est philosophie scientifique et science dans son œuvre il le doit à la philosophie de Hartmann. Il adopte pleinement son idée de l'inconscient dont il fait la raison explicative de la vie. « Il est un domaine qui vient d'ouvrir à la science les forêts vierges de la vie, c'est l'atmosphère occulte de l'être, l'inconscience,

ce monde réservait à la créature débarrassée de ses dieux personnels, conscients et parfaits, mais qui ne trompaient pas ses siècles d'adoration perpétuelle. Ce dernier divin, le principe mystique révélé dans la philosophie de l'Inconscient de Hartmann, le seul divin minutieusement présent et veillant partout, le seul infaillible, de par son inconscience, le seul vraiment et sereinement infini, le seul que l'homme n'ait pas créé à son image. Et l'essence de la loi ne peut être que du domaine de l'inconscience [1] ».

Il a fait d'elle, comme l'exprime M. André Beaunier, *le principe actif du Cosmos*. C'est d'elle qu'il a fini par tout déduire, c'est en qui il a centralisé tout ; d'elle il fait dépendre sa formule d'art et son esthétique, car, dit-il, « l'artiste s'agite, l'inconscient le mène [2] ».

Cette philosophie il la professera dans tous ses articles, dans toutes ses notes ; il essayera d'incliner son art vers ses principes.

S'il en fut ainsi c'est qu'une telle philosophie était très proche de son caractère, elle ne l'influença cependant nullement. Tel il était avant de la connaître, tel il fut après l'avoir connue. Il s'en imprégna inconsciemment, selon son expression. Il fut par là le représentant de cette maladie incurable, qui ronge l'âme de tant de nos modernes et par où quiconque est passé qui vit d'une vie intellectuelle profonde. Mais qu'on l'ait nommée selon les tempéraments le pessimisme, le fatalisme, et le

1. *L'art moderne en Allemagne* dans *Mélanges Posthumes*, p. 201 et 202.
2. *La poésie nouvelle*, *Mercure de France*, 1902.

taedium vitae, l'ennui même ou l'énervement, que sais-je encore ? — elle ne fit pas moins le fond de Laforgue et le fond de son talent Il sut en souffrir d'une manière bien plus douloureuse que les autres.

Comme Hercule nous nous trouvons à un carrefour, mais les deux personnages sont derrière nous. Nous les avons connus, et nous gardons encore aux lèvres l'amertume du baiser de leur muse... Bourges a passé par où ils sont passés et aussi Anatole France... Mais ce n'est rien encore, c'est la route vers la grandeur qui nous est définitivement fermée. Il en va du bonheur comme du malheur, on le subit mais on ne le possède pas.

L'homme fait ce qu'il peut, il ne peut pas créer les circonstances qui le font et dont tout dépend.

L'homme n'est pas méchant, ni la femme éphémère
Ah ! fous dont au casino battent les talons
Tout homme pleure un jour et toute femme est mère
Nous sommes tous filials, allons!
Mais quoi ! les Destins ont des partis pris si tristes
Qui font que les uns loin des autres on s'exile,
Qu'on se traite à tort et à travers d'égoïstes
Et qu'on s'use à trouver quelque unique Evangile.

Mais voilà un nouveau doute éternel qui surgit : Si même une chose arrive par nos forces, est-ce que réellement on peut se dire que c'est vers nous qu'elle est dirigée?

Qu'il est déchirant ce cri de Laforgue :

Si elle avait rencontré seulement
A. B. C. ou D. au lieu de moi
Elle les eût aimés uniquement

Elle était née pour chacun d'eux
C'est lui, lui, quel qu'il soit
Elle le reflète,
D'un air parfait elle secoue la tête
Et dit que rien, rien ne peut lui déraciner
Cette destinée.

Et je ne serais qu'un pis-aller,
Comme l'est mon jour dans le temps,
Comme l'est ma place dans l'espace
Et l'on ne voudrait pas que je m'accommodasse
De ce sort vraiment dégoûtant.

On ne peut même pas être sûr de son bonheur, car c'est par hasard qu'il nous échoit. On ne peut pas se dire, c'est mon mérite qui m'a fait aimer, qui m'a fait vaincre, car si je n'étais pas là un autre serait à ma place... « Et il ne me reste qu'à baisser la tête en grognant », dira un jour Charles-Louis Philippe, mais la logique fatale n'explique pas et ne suffit pas à celui qui n'est pas encore résigné. Il cherche l'explication et voulant la trouver la trouve. Laforgue a trouvé la philosophie de l'Inconscient.

Ses deux premiers recueils de poésies *les Complaintes :* (1785) et *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886). Mais surtout les vers écrits antérieurement qu'on a réunis sous le titre *Le sanglot de la Terre* (1878-1883) sont les plus philosophiques de son œuvre. Ils embrassent le monde entier, pour en revenir à l'homme qui n'est même pas le centre de cette « force éphémère ».

Mais avec le temps il a mieux connu la vie, il a reconnu l'amour, et il est devenu plus humain dans

ses derniers vers, dans sa prose *Les Moralités légendaires.*

Autrefois quand quelqu'un était revenu de ce voyage à travers le néant de tout, abusé par la science, le cœur flétri il se mettait à pleurer ou à crier et à blasphémer. Mais maintenant on n'ose plus blasphémer comme les romantiques, parce que cela ne sert de rien ; on ne peut plus pleurer parce que les larmes sont taries (je parle ici pour les artistes !) On ne blasphémera ni ne pleurera parce que d'autres avant nous ont blasphémé et pleuré et qu'il faut tout de même rester personnel. On se mettra donc à rire, et aussi on montrera qu'on n'est la dupe de personne et encore moins de soi-même. Tel est le sentiment de Laforgue dans la pièce de vers *Sur une Défunte*, citée en partie plus haut où il se désespère parce que l'amour même n'est pas sûr et parce que celle qui l'aime aurait pu tout aussi bien en aimer un autre. Ecoutez les derniers vers du poème :

> Et si je t'avais aimée ainsi
> Tu l'aurais trouvé trop bien bonne ! Merci

L'ironie de Laforgue qui en principe était le résultat de sa philosophie ne fut pas sans se ressentir de sa phtisie, aussi acquit-elle un caractère plus humain et plus « Laforgue ». Il se spécialisa dans sa blague.

C'est une ironie froide, qui n'est dirigée contre personne sinon contre l'auteur lui-même, qui ne fait rire personne sinon l'auteur, et qui attriste au contraire le lecteur. N'oublions pas que Laforgue

était phtisique et qu'il est mort à l'âge de vingt-sept ans. Il est de la lignée de Werther et de René et il a derrière soi tout le siècle le plus civilisé et plus artificiel qui ait jamais été. Ce qui la caractérise (comme l'a découvert M. Arthur Symons) c'est : « an inflexible politeness towards man, woman, and destin. He composes love-poems hat in hand, and smiles with an exasperating tolerance before all the transformations of the eternal feminine. He is very conscious of death, but his blague of death is, above all things, gentlemenly. He will not permit himself, at any moment, the luxury of dropping the mask : not at any moment [1]. »

Il ressemble un peu à ces mousquetaires du XVII[e] siècle qui, le chapeau à la main, d'un pas de menuet marchaient à une mort certaine.

Sa blague, donc sa tristesse lui vient aussi de ce qu'il connaît tout, et de ce que ce tout ne lui suffit pas. Peut-être eût-il vécu plus heureux s'il avait été médiocre ? Ce n'est pas sans raison qu'il a écrit *Hamlet* qui selon le mot de Maeterlinck est à certains moments plus Hamlet que l'Hamlet même de Shakespeare. Le sens et le sujet de cette paraphrase, Hamlet les révèle lui-même par la bouche de Laforgue, pardon Laforgue par la bouche de Hamlet en résumant leurs deux propres existences.

« O liberté ! liberté ! aimer, vivre, rêver, être célèbre loin ! Ah ! chère *aurea mediocritas !* Oui ce qui manque à Hamlet, c'est la liberté. Je ne de-

1. *The Symbolist Movement in Litterature :* London Ar. Constable, 1908, p. 109, 110.

mande rien à personne moi. Je suis sans ami, je n'ai pas un ami qui pourrait raconter mon histoire, un ami qui me précéderait partout pour m'éviter les explications qui me tuent. Je n'ai pas une jeune fille qui saurait me goûter. Ah ! oui une garde-malade. Une garde-malade pour l'amour de l'art, ne donnant ses baisers qu'à des mourants, des gens *in extremis*, qui ne pourraient par conséquent s'en vanter ensuite.

« Et au fond dire que j'existe ! Que j'ai une vie à moi ! L'éternité en soi avant ma naissance, l'éternité en soi après ma mort. Et passer ainsi mes jours à tuer le temps ! Et la vieillesse qui vient, la vieillesse hideuse, révérée et vénérée des jeunes filles, des hypocrites et routinières jeunes filles. Je ne puis piétiner ainsi anonyme ! et laisser des *Mémoires* ça même ne suffit pas. O Hamlet ! Hamlet ! Si l'on savait ! Toutes les femmes viendraient sangloter sur ton divin cœur, comme jadis elles venaient sangloter sur le cœur d'Adonis (avec des siècles de civilisation en plus). Bah ! qu'est-ce que ma biographie leur ferait, avec leur pain de chaque jour et les amours et les décès autour ? oui, sans doute un instant, sur la scène, après dîner, mais, dès rentrés chez eux !... Les hommes et les femmes par couples, admireront mes scrupules d'existence mais ne les goûteront nullement et n'en auront pas plus honte pour cela, entre eux, d'homme aimé à femme aimée, dans leurs foyers. Plus tard, on m'accusera d'avoir fait école ! Et si je nommais, moi, mon sacré Maître, mon universel Maître ! Pourtant, ah ! comme je suis seul ! Et vrai, l'époque n'y fait rien. J'ai cinq sens qui me rattachent à la

vie, mais ce sixième sens, le sens de l'Infini ! Ah ! je suis jeune encore, et tant que je jouirai de cette excellente santé, ça ira, ça ira. Mais la liberté, la liberté ! Oui je m'en irai, je reviendrai anonyme parmi de braves gens, et je me marierai pour toujours et pour tous les jours. Ç'aura été de toutes mes idées la plus hamlétique. »

Telle fut au fond sa vraie vie et sa vraie pensée paradoxale.

La technique de son métier fut comme il arrive parfois le résultat direct de son tempérament et ses idées d'homme, de penseur et d'artiste.

D'abord, faut-il dire, il connaissait admirablement son métier, et connut à fond l'art du vers, aussi bien que celui du mot. Il a été un des premiers à se servir du vers libre [1], non parce qu'il venait d'être tout nouvellement introduit et à la mode mais d'abord parce que son ironie le poussait en en usant à « réagir contre le lyrisme », comme dit M. A. Beaunier et ensuite, parce qu'il pensait qu'en s'exprimant à l'aide d'une forme nouvelle il éviterait plus facilement de tomber dans les redites. Son mépris et son dégoût pour la tradition ne furent pas non plus étrangers à son choix du vers libre C'est pour la même raison... « qu'il en fait usage, qu'il s'amuse à des espèces de calembours : *Violluptés* à vif... nous *delevrant* de l'extase, le céleste *Eternullité!*... Il invente aussi quelquefois des mots, celui-ci par exemple, qui est délicieux : « une cloche angeluse en paix » mais surtout il excelle à

1. Pour le vers libre et le poétique de Laforgue, voir chapitre suivant.

utiliser d'une manière toute spéciale le vocabulaire commun, à faire rendre aux termes les plus connus des nuances nouvelles de pensée : « Ah ! que la vie est quotidienne ! [1] »

Les cinq auteurs que nous venons brièvement d'étudier, ont fait pour leur temps ce que les grands romantiques ont fait pour le leur. C'est d'eux que date une ère de poésie nouvelle. Si l'on ne peut pas dire qu'ils la créèrent, ils furent les premiers du moins à la ressentir et à savoir le mieux l'exprimer. Comme les Romantiques aucun à lui tout seul ne réalise l'expression complète, de la nouvelle littérature. Ensemble ils la constituent et on peut dire qu'il n'y a rien de neuf aujourd'hui qui ne sorte d'eux. On a beau prétendre que les symbolistes descendent de Mallarmé, les décadents de Verlaine, au fond étant donné qu'on ne peut pas considérer ces deux termes comme représentatifs chacun d'une école particulière, c'est jouer sur les mots. La signification de symboliste et de décadent doit être interprétée dans son sens le plus large pour être comprise par d'autres que « les fondateurs ». Seule, une école peut avoir une appellation qui contienne sa définition. Les décadents, les symbolistes, etc., toujours l'époque nouvelle entrevue d'un autre œil ou d'un autre côté d'où la diversité des noms.

D'école proprement dite, ces maîtres n'en formèrent aucune, puisque avant tout ils professent l'individualisme. Sans doute on peut aussi bien en

1. A. Beaunier, *op. cit.*, p. 83.

France qu'à l'étranger leur désigner des successeurs plus immédiats que les autres (les imitateurs je n'en parle pas dans cet essai sur l'*évolution* de la littérature) mais ils sont si rares et en tant que disciples, si individuels qu'il vaut mieux passer outre.

Peut-être parce qu'il a créé une nouvelle théorie dont il était convaincu, Mallarmé eut-il, lui, vraiment des disciples... En tout cas M. René Ghil relève certainement du maître. C'est sous son influence qu'il réalisa sa forme, et qu'il exprima sa théorie. Mais sa théorie n'est-elle pas celle de Mallarmé poussée très loin, beaucoup trop loin ?... Une deuxième influence, celle de Rimbaud, a aidé à la formation de la poétique de M. René Ghil. S'il a pris en effet l'idée de son orchestration verbale chez Mallarmé, c'est le sonnet des voyelles de Rimbaud qui lui a suggéré l'idée de voir des couleurs dans les mots en tant que matière. Sa théorie qu'aujourd'hui, après un court temps de vogue, on a délaissée complètement, se distingue par la clarté avec laquelle elle fut exprimée. Mais n'est-ce pas là par hasard son seul mérite ? Je crois d'ailleurs que c'est seulement à M. René Ghil ainsi qu'à M. Robert de Montesquiou, l'auteur de *Chauve-souris*, du *Chef des Odeurs suaves*, etc., qu'on pourrait ap pliquer le terme de « décadents » dans le sens péjoratif que lui donnent les détracteurs du mouvement que le décadentisme représente.

M. René Ghil dont l'*Œuvre* (car tel est le titre sous lequel il a réuni ses poèmes) est en quelque sorte l'illustration et l'explication de sa théorie nous explique lui-même ce qu'il veut, mieux que

nous ne le pourrions faire : « *L'œuvre* est une. De même que tous les volumes se relient les uns aux autres, se font suite et se pénètrent par l'idée générale et les motifs musicaux, comme les instants d'un drame lyrique, de même tous les poèmes sont solidaires et se complètent, voix multiples pour un dire unique. C'est pourquoi ces poèmes n'ont point de titre, comme habituellement, mais simplement des numéros de chapitres. Seuls, la marche et le mouvement des idées y marquent des sortes de strophes, un peu irrégulières, car la strophe ancienne est répudiée par le poète au même titre que les silves de poèmes sans pensée générale et écrits uniquement selon l'inspiration. Le rêve scientifique domine cette œuvre où l'auteur dans son écriture, veut synthétiser les différentes formes d'art, littéraire, musicale, picturale et plastique. Toute œuvre poétique n'a de valeur qu'en tant qu'elle se prolonge en suggestions de l'auteur qui ordonnent et unissent l'Etre total du monde, évoluant selon les mêmes rythmes ». Et l'auteur procédant en compositeur bien plus qu'en littérateur, il faut le comprendre comme le musicien verbal d'un grand drame où se fait, avec seulement des mots auxquels il prétend donner des significations orchestrales, une synthèse à la fois biologique, historique et philosophique de l'homme depuis les origines.

L'œuvre même de M. René Ghil fut peut-être une des causes de la méfiance du public envers les théories nouvelles.

Le vrai Mallarmé ne fut pas surtout celui qui

dirigea des esprits par l'écrit, mais plutôt celui qu'on entendait causer pendant les célèbres soirées du mardi. Ici qu'on nous permette de rapporter l'anecdote charmante que raconte quelqu'un de ses intimes. Un jour le directeur d'un grand journal l'ayant entendu parler sur une question d'actualité fut tellement enthousiasmé qu'il lui demanda sur-le-champ l'autorisation d'écrire ce qu'il venait de dire. La chose écrite n'en fut qu'une ombre pâle, trop pâle même, paraît-il, pour que l'auteur permît de l'imprimer. Mallarmé était un des plus admirables, un des plus grands maîtres de la poésie moderne, mais du moment qu'il ne s'agissait pas du son — paraît-il — il ne savait plus écrire, quoiqu'il restât le « maître » dans sa conversation.

Toute la génération d'alors subit son charme aussi bien Henri de Régnier que Teoder de Wyzewe et tout le monde en profita. Peu cependant ne l'oublièrent jamais. Il faut citer parmi ceux-là : Paul Valery, Suarès (Yves Scantrel), Jules Tellier, Charles Morice et Camille Mauclair et dans un autre ordre d'idées Léon Paul Fargue. Le premier et le dernier ont publié trop peu pour qu'on se permette de les apprécier. Cependant il suffit de lire le fragment sur Durtal (que nous avons cité plus haut) ou l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry pour être persuadé qu'il est un des esprits les plus intelligents d'aujourd'hui, un des derniers à comprendre le mystère du fond de de l'âme de l'artiste. M. Fargue ayant publié encore moins j'ose à peine ici le déclarer un continuateur de Mallarmé, nonobstant le soin qu'il ap-

porte à son style et la beauté qu'il réalise.

Je crois que si Mallarmé s'était occupé des choses de l'art, sa façon de penser aurait été la même que celle de Suarez. Mais il n'aimait pas la critique, qu'il considérait comme un art bâtard. Les questions politiques, humaines et sociales ne l'intéressaient guère. Suarès n'est peut-être pas aussi artiste que Mallarmé en ce sens qu'il ne se spécialise pas dans son métier. Cependant il finit par embrasser tout de son art.

Je ne connais pas sa vie, je n'ai trouvé aucune biographie de cet écrivain admirable (certes il n'est pas une célébrité du jour), cependant j'incline à croire qu'il a fait des études savantes et profondes de philosophie et d'histoire. Toute son œuvre s'en ressent et révèle une érudition formidable. D'ailleurs pour l'aimer il me suffit de savoir qu'il ait aimé Mallarmé et que telles de ses études comme celle sur Pascal (parue dans la *Revue des Deux-Mondes*)soient de belles œuvres d'art. Comme le maître savait le secret des mots il sait avec art disséquer le cœur de l'homme.

Son *Livre d Émeraude* est un poème de belle couleur, sur la Bretagne. Son dernier recueil d'essais : *Sur la Vie* contient des portraits, comme celui de M. Brunetière ou celui de Huysmans qui sont des chefs-d'œuvre.

Ce que j'aime par-dessus tout dans ses livres ce sont quelques-unes de ces phrases qui en peu de mots savent vous suggérer l'atmosphère, un certain état d'âme, un mystère. Il y a de ces mots qui évoquent un homme. Alors je me rappelle Mallarmé disant : « La tombe veut tout de suite le silence. » Et

j'aime aussi ses phrases courtes qui renferment une idée forte qu'il soit doué d'une vie nouvelle quoiqu'elle ait peut-être été exprimée avant lui. Elles rappellent Pascal. Voici du Suarez : « ou qu'elle soit la vertu héroïque nous est chère à l'égal de la vie. Ou plutôt, nous ne concevons pas la vie sans elle. Les actes héroïques sont les amours de l'histoire. Et que serait la vie des hommes sans l'amour ? [1] » Ou bien « la pensée suffit aux jeunes gens : tel est le désir sans bornes de connaître aux hommes qui vieillissent, sinon aux vieillards, il semble que la religion seule puisse suffire : telle est la passion de vivre. A vingt ans, entre le bras de sa maîtresse ou de la gloire, on ne voit rien au delà [2]. »

Camille Mauclair et Charles Morice s'occupent aujourd'hui presque exclusivement de critique, après avoir composé de rares poèmes sous l'influence de Mallarmé. Ils sont des combattants toujours jeunes luttant pour les idées et les caractères nouveaux.

Verlaine, aussi bien que Laforgue et Rimbaud eurent des disciples nombreux en France qui cependant ne surent pas s'élever au-dessus de la moyenne.

Ce ne fut pas le cas des étrangers. Il y a eu parmi eux des talents, des génies même qui surent adopter les théories des maîtres, les suivirent pas à pas sans tomber dans l'imitation. On pourrait dire qu'ils les continuèrent comme cet étonnant poète allemand Stephan George, ou qu'ils les transfor-

1. *Un Héros lazzarone.*
2. *Huysmans.*

mèrent selon ce qu'ils reçurent de la tradition de leur pays ou acquirent du milieu qui les entourait. C'est ainsi que tout en subissant l'influence de Mallarmé et bien plus encore celle de Jules Laforgue, Oscar Wilde a réussi à demeurer Anglais.

CHAPITRE X

Décadents et symbolistes

Avant tout, disons que les « Décadents » n'ont jamais formé un groupement, jamais constitué une école littéraire. A une certaine époque, après la notice où Théophile Gautier expliquait, à propos de Baudelaire, ce qu'il voulait entendre par le terme de Décadence, après le sonnet célèbre de Verlaine :

« Je suis l'Empire à la fin de la Décadence »... après enfin la fondation par Paul Adam de cette petite revue éphémère *Le Décadent*, on prit l'habitude de désigner par ce nom général tous les poètes nouveaux qui ne voulaient pas ressembler aux anciens. Mais aujourd'hui, selon son sens exact, le mot ne s'applique pas plus à « une littérature qui reproduit servilement des modèles supérieurs qu'elle ne représente plus qu'à l'état dégénéré [1] », qu'aux écrivains qui poussent à l'extrême le raffinement et l'artificiel.

Jadis Pétrone et Lucien de Samosate furent des

1. H. de Régnier. *Poètes d'aujourd'hui et poésies de demain* dans *Figures et caractères*, p. 320.

décadents. En Angleterre, W. Blake en fut peut-être un, ainsi qu'actuellement Meredih (à cause de sa langue) ou Oscar Wilde. En Allemagne on pourrait citer Crabbe ou Hebbel de la moitié du siècle passé et en France Huysmans aussi bien que Peladan et Rachilde, Verlaine et Laforgue en même temps que M. Robert de Montesquiou-Fezensac. On ne saurait faire entrer des tempéraments et des tendances aussi disparates dans une ÉCOLE...

Le groupe littéraire qui se constitua après le Parnasse et le Naturalisme abandonna cette désignation trop vaste de « Décadents » pour celle de « Symbolisme » qui lui convenait beaucoup mieux n'ayant encore jamais servi.

Cependant il en fut du « symbolisme » comme du « romantisme ». Trop touffu, trop vigoureux, trop neuf, les définitions manquent ou d'étendue ou de précision pour le désigner exactement. Le nom de ce mouvement n'indique qu'une seule de ses faces, ou plutôt que la conséquence visible et extérieure des changements qu'il a produits dans l'essence même de la poésie.

M. Rémy de Gourmont, un des meilleurs commentaires du symbolisme, dit qu'il faut y voir « même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art [1] ». Rappelons que la définition du romantisme donnée par Brunetière ressemble à la précédente : « Le romantisme c'est avant tout le triomphe de l'individualisme ou l'émancipation entière et abso-

1. Préface du *Livre des masques*. Mercure de France, 1906.

lue du moi [1]. » Et si ces deux définitions se ressemblent n'est-ce pas qu'elles s'appliquent à tout art qui ne se trouve pas lié par des règles immuables ? En définissant donc le symbolisme une expression de l'individualisme, on ne saurait le distinguer des écoles qui l'ont précédé et de celles qui l'ont suivi ; cherchons-lui donc une définition plus précise.

Le seul élément nouveau qui paraisse palpable et visible même aux profanes, parmi ceux que la nouvelle poésie apporte est le vers libre. Il apparaît en même temps que le symbolisme ; mais en est-il une des conditions ? G. Kahn, qui se donne pour son inventeur, avec raison semble-t-il, le considère comme la plus forte conquête du symbolisme. Peut-être, mais cette invention est-elle liée si intimement à l'existence même de l'école ? Provient-elle d'une façon directe de ce mouvement littéraire ? N'est-elle pas un résultat accessoire, arrivé à maturité en même temps que le symbolisme, mais en dehors ? Il se peut que les origines du vers libre remontent à l'époque du romantisme naissant.

Car cette tempête, il ne faut pas l'oublier, s'est élevée contre toutes les règles, contre tous les préceptes ; elle voulait balayer tout ce qui en art gênait l'individualisme de l'homme, libérer les sentiments, briser les trois chaînes du drame, ouvrir la carrière aux idées nouvelles. Elle a réussi à abolir tout ce qui entravait l'artiste depuis deux cents

1. *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Delagrave, 1896, p. 2121.

ans. Elle n'osa pas toucher à certaines règles de la prosodie qui semblent nécessaires. Une poétique jalouse existait qui n'admettait pas de changements ni de licences. Il fallait qu'un vers eût sa rime, son nombre défini de syllabes, qu'il fût un hexamètre ou un alexandrin.

Cependant, déjà Victor Hugo, et d'autres auteurs par nonchalance, semble-t-il, s'étaient laissé aller à des libertés inconnues jusqu'alors (l'escalier... dérobé, du début d'*Hernani*, etc...). Il fallait que l'instrument se fût modifié aussi selon la volonté de l'ouvrier, adapté à sa main, et non tel qu'il avait été forgé pour d'autres des siècles avant. Afin d'exprimer des sentiments plus individuels il fallait « une matière plus malléable presque fluide, capable de s'allonger ou de se restreindre à volonté [1] ».

La première tentative réalisée en vue de faire de la poésie sans le secours du vers — dont les règles ne correspondaient pas au sentiment voulu — est le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. L'auteur a essayé de rendre la prose plus harmonieuse, plus souple, plus rythmée, plus fluide. Ensuite Baudelaire écrivit ses poèmes en prose, glorifiant la forme nouvelle de la poésie. Mallarmé, Verlaine et Rimbaud s'écartent du point de vue du vers en voulant une poétique plus libre. Verlaine proclame qu'il faut « rendre un peu la Rime assagie » « tordre le cou » à ce « bijou d'un sou » ; cependant tout en usant le plus possible des libertés *permises*, il n'ose jamais enfreindre les anciennes règles. Rim-

1. R. de Souze, *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental*. *Mercure de France*, 1699, p. 37.

baud le premier composa des vers « délicieusement faux exprès » dans les *Illuminations* et *Une Saison en Enfer*. Il eut, semble-t-il parfois, l'intuition du vers libre.

Cependant, selon toute vraisemblance, le vers libre fut inventé par Gustave Kahn. En 1887 parurent les *Palais nomades*. Pour la première fois on voyait un volume de vers écrit d'après les nouvelles théories. En même temps, l'ami de Kahn, Jules Laforgue, pour d'autres raisons, refit *les Fleurs de Bonne Volonté* écrites antérieurement en vers réguliers, dans le sens de la nouvelle poétique. Ces vers réunis après sa mort furent publiés sous le titre *Derniers Vers*.

Depuis ces années 1886 et 1887 le vers libre est entré dans la poésie française. Les quelques traductions de vers libres du grand américain Walt Whitman que fit Viélé-Griffin et leur splendeur aidèrent peut-être encore au succès. Tous les jeunes poètes adoptèrent le vers libre. « Le vers est libre ; ce qui ne veut nullement dire que le vieil *alexandrin* à « césure » unique ou multiple avec ou sans « rejet » ou « enjambement » soit aboli ou instauré mais plus largement que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique, que désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être sans qu'aucun législateur du Parnasse ait à intervenir et que le talent devra resplendir ailleurs que dans les traditionnelles et illusoires difficultés vaincues de la poétique rhétoricienne. L'art ne s'apprend pas seulement il se recrée sans cesse ;

il ne vit pas que de tradition, mais d'évolution [1]. »

« Le vers libre au lieu d'être comme l'ancien vers des lignes de proses coupées par des rimes régulières doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et des consonnes parentes. La strophe est engendrée par son premier vers, le plus important en son évolution verbale [2]. »

Telle fut l'évolution historique du vers libre ; elle prit son origine dans le romantisme et s'épanouit quand l'individualisme de la nouvelle école lui en fournit l'occasion. Cependant il ne faut pas croire — j'insiste là-dessus — que le vers libre soit intimement lié avec le symbolisme. Il a existé des symbolistes qui n'ont fait que peu de vers libres et dont les poèmes en vers réguliers sont aussi symbolistes que les autres, par exemple Henri de Régnier. D'ailleurs on trouvera dans l'œuvre de chaque symboliste, presque sans exception, des vers réguliers.

Mais qu'est-ce donc le symbolisme ? Tâchons d'abord de définir le symbole.

Carlyle énonce : « It is in and through Symbols that man, consciously or inconsciously, lives, works, and has his being : those ages, more over are accounted the noblest wich can the best recognise symbolical worth, and prize it highest. »

Qu'est-ce qu'un symbole ? C'est une image qui par sa précision ou sa clarté doit expliquer une idée ou un objet difficile à comprendre ; plus souvent c'est une image qui par son charme doit ajou-

1. F. Viélé-Griffin. Préface de *Joies*. *Mercure de France*, 1889.
2. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Charpentier 1891.

ter à la beauté de la pensée. Par suite dans la littérature existent l'expression directe et l'expression par symboles. On peut dire encore : « Le Symbole est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passant par l'image et la métaphore, comprennent l'emblême et l'allégorie. Il est la plus parfaite et la plus complète figuration de l'Idée [1]. » Le symbolisme existe certainement depuis le commencement de la langue humaine, on en trouve partout de nombreux exemples depuis les Veddas jusqu'à la Bible. Cependant, avant qu'il n'ait servi à désigner un mouvement littéraire, le symbolisme resta simplement un moyen artistique parmi beaucoup d'autres et non le principal. Le poète avant tout racontait des histoires dans le but d'émouvoir ou lier ses propres sentiments pour les faire partager au lecteur. Il fallait donc qu'il fût clair ; or le symbole, celui qui ne contient pas une allégorie, c'est-à-dire qui n'est pas explicatif, mais contient une valeur en lui-même, ne peut pas être clair. En effet le symbole, dont on trouve des exemples dans toutes les littératures, et qui est devenu artistique aujourd'hui, signifie « une comparaison concrète, comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n'est que suggéré et dont il faut rétablir la liaison [2] ».

A l'encontre de beaucoup de Parnassiens, le poète actuel sent de plus en plus le besoin de suggérer seulement, le besoin du mystère dans ses vers :

1. H. de Régnier, *op. cit.*, p. 335.
2. H. de Régnier, *op. cit.*, p. 337.

« Ne pas nommer pour suggérer », dira Mallarmé.

Il a changé depuis quelques années. Ce ne sont plus des histoires qu'il veut raconter, ce ne sont plus des sentiments qu'il chante pour quelqu'un ou à quelqu'un. Le temps est passé de romantiques, qui croyaient avoir charge d'âmes et, conservant la foi dans le progrès le célébraient *à priori*. Baudelaire, Gérard de Nerval, Verlaine, pour ne pas parler de Mallarmé, qui personnifie le principe du désintéressement de l'art, pensaient qu'il ne faut s'occuper de rien d'autre que de lui. De même que la poésie n'est pas, ne doit pas être populaire, elle ne doit pas non plus chanter le progrès, la science ou la vie sociale. C'est encore si l'on veut la théorie de l'art pour l'art mais prise dans une signification plus exclusive que celle que lui donnait Flaubert. En définissant le symbolisme M. Vigié-Lecoq n'a pas hésité à dire que « l'art pour la beauté a remplacé l'art pour l'art [1] ».

Ainsi, parmi cette poésie nouvelle on ne saurait trouver des épopées, les poèmes un peu longs sont très rares, car une émotion peut s'enfermer dans de courtes lignes. Et si un objet retient plus longtemps l'attention du poète, alors il ne racontera pas son histoire, mais la regardera de différents côtés, sous des lumières diverses. Cela en peinture s'appelle : l'*impressionnisme*.

Nous arrivons donc à découvrir ce qui forme le vrai fond de la poésie symboliste comme du roman qui s'ensuivit (Barrès, Ch.-L. Philippe). Il s'agit à

1. *La poésie contemporaine*, 1887-1896. *Mercure de France*, p. 175.

propos d'un objet extérieur de décrire ses propres sentiments pour soi-même, ou bien encore comme disait un jour M. André Gide, parlant du bonheur de l'artiste : DE SE SENTIR. Prenons un exemple, pas tout à fait exact, mais qui peut servir à éclairer la question.

Cesanne, Gauguin ou aujourd'hui Bonnard ou Matisse, peignent un objet, non pas comme tout le monde l'a vu mais comme ils le voient eux-mêmes. Un Gustave Kahn ou bien un Viélé-Griffin veulent que la Beauté ne soit pas considérée en soi-même, parce qu'elle concorde avec les idées que nous nous sommes faites sur ce que la Beauté doit être. Peu nous importe que l'objet en question est beau en lui-même. On découvre sa beauté selon le sentiment qu'elle nous inspire. Une femme qui n'est pas belle est parfois belle pour nous. Le poète d'aujourd'hui constate le beau, sans pour cela expliquer pourquoi il le considère comme tel. Parce qu'il n'écrit que pour soi-même. De là vient d'un côté la difficulté de comprendre le sens exact des paroles des poètes et de l'autre côté le besoin qu'ils éprouvent d'employer des symboles. Car la parole paraît-il est faite pour exprimer la *pensée*, non pas les *sensations*, ni même les *sentiments*. C'est ainsi qu'en exagérant on dirait (n'est-ce pas un peu le casde Mallarmé?) qu'un poète peut créer un chef-d'œuvre, qui ne soit chez-d'œuvre que pour lui-même. Quiconque n'a pas le cœur accordé comme lui ne peut vibrer avec lui.

Comme on juge les actes selon sa raison, on juge l'art, la beauté ou plutôt on les éprouve, selon ses

sensations subjectives. Qui n'a pas l'âme artiste forcément les calomnie.

Le symbolisme représente une des phases les plus accentuées de l'évolution littéraire qui se soient produites depuis la cristallisation de la théorie de l'art pour l'art. Accomplie dans la littérature elle-même, sans influences extérieures il semble devoir être de longue durée. De son idée paraissent provenir toutes les grandes œuvres postérieures, aussi bien d'un Barrès, que d'un Charles-Louis Philippe, que d'un André Gide.

C'est dans ce sens seulement que je puis accepter la définition de Rémy de Gourmont : « l'individualisme poussé jusqu'à l'extrême ».

Les commencements du symbolisme ont été presque aussi durs, aussi batailleurs que ceux du romantisme. Les novateurs apportaient à défendre leurs théories autant d'ardeur, autant de jeunesse, d'exubérance... et d'exagération parfois que les « Jeune France » de 1830 à défendre les leurs. Cependant les anciens et la critique, à peu d'exceptions près (celle de Brunetière et de Doumic) se sont montrés plutôt indifférents qu'hostiles. Bientôt même A. France et Jules Lemaître dans des articles pleins d'esprit et parfois d'une grande clairvoyance devaient prendre le parti de la jeune génération. Mais ce qu'ils voulaient vaincre surtout c'était l'indifférence et l'insouciance du public. En effet la foule occupée par d'autres affaires n'a pas le temps de lire ce qui paraît ; et c'est aux jugements des journaux et des journalistes, ces guides nouveaux, qu'elle se fie pour savoir quelle sélection faire. Pour parvenir à la notoriété on publia le plus possible;

ce fut l'époque des manifestes. Ils paraissaient surtout dans de petites revues éphémères mais parfois immortelles par les signatures des collaborateurs. Presque tous jeunes, parfois pauvres, les poètes n'avaient pas les moyens de soutenir pécuniairement pendant longtemps des revues qui ne se vendaient pas, et dont les articles étaient signés par des inconnus ou des méconnus. Il arriva entre autres ce fait inouï qu'une revue qui avait pour collaborateurs Huysmans, Moréas, H. de Régnier, G. Kahn, Viélé-Griffin, Paul Adam, Hennique, Charles Morice, Fenéon, Verlaine, Retté, Verhaeren, ne put durer, faute d'argent et d'abonnés. Mais si elles tombaient vite les revues se succédaient de même. C'était la *Seconde Vogue*, dirigée par G. Kahn et Adolphe Retté ; — *Art et Critique* par Jean Jullien ; — *le Décadent,* par P. Berrichon et Maurice du Plessys ; — *le Symboliste* de Paul Adam, Moréas, Laforgue et Kahn ; — *la Renaissance* et *les Ecrits pour l'art* de René Ghil ; *la Revue Indépendante* de Fenéon, Chevrier et Dujardin. Enfin les trois revues qui survécurent aux autres et ont le plus d'importance pour l'histoire du symbolisme : *la Plume* du très intelligent Léon Deschamps, *l'Ermitage* dirigé par Henri Mazel, A. Retté et René Boylèsve et la plus grosse *le Mercure de France* avec Alfred Valette, comme directeur, Henri de Régnier, Rémy de Gourmont, Louis Dumur comme principaux collaborateurs.

Les plus combatifs meneurs du symbolisme ont certainement été Gustave Kahn et Adolphe Retté. Tous les deux firent partie de presque toutes les revues. A voix haute et par écrit partout et tou-

jours ils combattirent, ils tâchaient de centraliser les poètes épars. Cependant leurs tempéraments différaient autant que leurs armes.

Gustave Kahn peut passer avant tout pour un penseur et un théoricien. Quoiqu'il ait réellement une âme de poète, il ne se contente pas d'être intuitif, il entend sa raison et il l'écoute. Il fit toute sa théorie du vers libre parce qu'il jugeait « qu'une modification de la langue s'imposait ». Il se dit que « l'art évolue... incessamment, comme toutes les apparences, comme tous les phénomènes et comme sans doute la substance. Pourquoi les draconismes des rhétoriques survivraient-ils à leurs causes déterminantes et surtout à leurs causes extrinsèques [1] ». Et c'est ainsi qu'en réfléchissant il a forgé son esthétique du vers libre et du style. Il est d'avis [2] que dans le vers il faut éliminer tout ce qui ne porte pas, tout ce qui n'ajoute rien à sa signification. Il a la soif de la synthèse, qui forcément doit dans la poésie se changer en symbolisme, d'où la difficulté qu'on a à le comprendre. Car « il est évident que si, au lieu de développer abondamment l'idée, on la resserre avec tous ses considérants, ses modifications, ses variations et ses corollaires, sous la forme la plus brève et la plus condensée, on est exposé, — dit Kahn lui-même, — à faire un peu embrouillé, en croyant faire complet [3] », explique très judicieusement M. André Beaunier.

1. Préface de *Premiers Poèmes. Mercure de France*, 1897, p. 7.
2. Cf. ses divers articles épars dans *La Vogue*, la *Revue Indépendante*, etc.
3. *La Poésie nouvelle. Mercure de France*, 1902, p. 114.

Depuis les *Palais Nomades* (1887), et les *Chansons d'amour* (1890), *Domaine des Fées* (1895), *La Pluie et le Beau Temps* (1895), *Limbes de Lumière* (1895) jusqu'à son recueil de poèmes *Le Livre d'Images* (1897), toujours ce qu'il fait ce sont de petits tableaux en mosaïque, où chaque pierre doit présenter la synthèse d'un état d'âme ou d'un côté du paysage. C'est toujours « la présentation d'une série de faits passionnels ou intellectuels par le plus caractéristique de ces faits[1] », on dirait du *pointillé*.

L'ombre des toisons d'or, le bleu de ses azurs
L'asile de son geste affirmateur, les murs
Avec sa parole lente, aux traînes de musique
Autour des volontés, de gravir les destins,
Et la liqueur d'espoir qu'elle verse aux festins...
Verrai-je, sous ses pieds, blancs ainsi crépuscules.
S'enfuir les cauchemars des lourdes canicules.

(*Palais Nomades.*)

Ce qu'il y a de plus significatif dans ses poèmes, c'est la force d'évocation des images. Comme plus tard Mme de Noailles de Roumanie, il nous apporte de l'Orient, d'où il tire son origine, une exubérance des paroles fortement colorées, qui rappellent parfois la Bible, assurément leur source première.

Tes bras sont l'asile
Tes lèvres le parvis
Où s'éventèrent les parfums et les couleurs des fleurs
[et des fruits

1. *Revue Indépendante*, 1888.

Et ta voix la synagogue
D'immuables analogies
Et ton front la mort où vogue
L'Éternelle pâleur
Et les vaisseaux aux pilotes morts des temps depuis...

(*Palais Nomades.*)

Mais parfois lorsque l'on étudie de près ses poèmes on ne peut s'empêcher de se demander s'il eut raison de subordonner son sentiment à son raisonnement...

Dans la synthèse le vers semble devenir froid comme une formule d'algèbre et l'émotion s'y perd sous l'avalanche des images. Je me surprends à préférer à ces premiers poèmes le dernier *Livre d'Images* et les quelques chansons brèves et tristes qui lui ont — dirait-on — échappé au cours de son travail.

Pardonnez à la chair qui pleure
Aussi à l'âme qui se meurt
Tout n'est que leurre
Pauvre moment
Que celui où nous savons l'heure.

Et plaignez le pauvre dément
Toute rose à parfum qui pleure
Tout est ciment
Cause majeure
Et tout finit par les tourments.

Retté présente les caractères opposés de Kahn. Tout chez lui est impulsif. Il devient symboliste et il lutte avec acharnement dans maints articles. Il rappelle alors le meilleur moment des batailles

romantiques. Il est anarchiste et libre-penseur jusqu'à devenir bruyant. Ensuite il se convertit au catholicisme, et à ses confessions, il donne carrément pour titre *Du Diable à Dieu*. Après avoir été presque précieux dans son symbolisme, dans la deuxième période de sa vie c'est la nature seule qui l'inspire.

Tel il est dans la vie, tel il reste dans son art, d'un bloc, enthousiaste et exubérant. Tout chez lui vit pour s'agiter et quand il pleure c'est de toutes ses larmes, et quand il rit c'est aux éclats. *Cloches dans la nuit* (1889), *Une belle dame passa* (1893), *L'Archipel en fleurs* (1895), *La Forêt bruissante* (1896), *Virgile puni par l'amour* (1905) forment une longue série de tableaux, de paysages (les deux derniers en particulier) ou de sentiments de jeunesse (les précédents) le tout manquant peut-être un peu de réflexion, mais d'une heureuse inspiration.

A côté de lui il convient de nommer deux disparus de la littérature, Louis le Cardonnel devenu prêtre et Edouard Dubuis mort. La vie, une vie ardente, brûlait pourtant en eux...

A côté de Retté, ou peut-être au-dessus, il faut encore citer Laurent Tailhade, le soldat par excellence du symbolisme. Il semble y jouer le même rôle que jadis et ailleurs l'on a Théodore de Banville, faisant de délicieux vers d'ironies qui veulent blesser et savent blesser (parfois l'auteur lui-même, à la suite de duels). *Au Pays des Mufles* (1891), *A travers les Grouins* (1899), *Les Dix-Huit Ballades familières* réunies ensuite sous le titre *Poèmes aristophonesques* méritent réellement la dénomination que l'auteur leur donne.

Barcarolle.

Sur le petit bateau mouche
Les bourgeois sont entassés
Avec les enfants qu'on mouche
Qu'on ne mouche pas assez

Combien qu'autour d'eux la Seine
Regorge de chiens crevés
Ils pigent la brise saine
Dans les Billancourts rêvés

Et Mesdames leurs épouses
Plus laides que des empouses
Affirment qu'il fait grand chaud

Et s'épaulent sans entraves
A des Japonais très graves
Dans leurs complets de Godchau.

Dans les *Poèmes élégiaques* où il ne peut guère donner libre cours à son esprit satirique Laurent Tailhade semble moins se complaire que dans ses œuvres précédentes.

M. Stuart Merrill a commencé comme Gustave Kahn par des *Gammes* (1867, et des *Fastes* (1891). Les premières, très verlainiennes (du Verlaine des *Fêtes galantes*), les secondes pleines d'images et d'onomatopées font voir, font entendre mais ne font pas penser ni sentir beaucoup. Cependant l'auteur s'intéresse à l'homme, il prend part au mouvement socialiste des Etats-Unis, son pays natal, sa pensée s'élargit. Ce sont les *Quatre Saisons* (1900). Puis un grand malheur s'abat en travers

de sa route comme l'ombre noire d'un orage et les feuilles que détachent cette tempête deviennent des poèmes, tristes, d'un profond sentiment personnel. Il les a réunis sous le titre de *Une voix dans la foule* (1909). Son évolution poétique correspondit exactement à sa vie.

Je ne parlerai point ici de ses deux premiers recueils moins charmants en réalité que les autres. Les *Quatre Saisons* marquent l'épanouissement de son tempérament de poète. Il y utilise les mêmes procédés artistiques qu'auparavant. Il sait se servir des vers où chaque mot sonne et participe de la beauté du rythme général. Il tire un merveilleux parti de l'allitération qu'il a apprise dans cette patrie de Walt Whitmann qui fut aussi la sienne.

Mais outre ces mérites qui sont ceux de ses œuvres précédentes aussi, les *Quatre Saisons* valent en plus par leur pitié profonde pour les simples et pour les pauvres. M. Merrill n'est rien moins cependant qu'un sectaire. Il lui suffit d'être poète et de comprendre la douleur. Il la sent doublement parce qu'il est amoureux. Comme il le dit, l'amour conduit à des sentiments humanitaires.

« Toi qui croyais avoir créé ton paradis
Il te faudra de tes mains en détruire les murs.
Tu n'as pas le droit, seul parmi les maudits
De dire que ce temps est beau et que la vie est sûre
Quand les dernières fleurs, pétale par pétale
Auront versé leur vie au frisson automnal,
Il te faudra peut-être, dans la mêlée qui gronde,
Sacrifier, aveugle guerrier d'un divin idéal,

Loin du jardin béni où je t'aimais ma sœur
Ta vie pour que des enfants connaissent le bonheur.
On se bat au bout du monde.

(*Le Refrain.*)

L'amour divin, l'amour du peuple le conduisent à la connaissance de la nature. Ses tableaux ont tout le charme de ceux d'Hermann et de Dorothée, toute la saveur des fruits de Chardin. Il aime la nature, il l'aime comme le lézard qui offre avec une nonchalante volupté son dos au soleil brûlant. C'est pourquoi, quoique l'idée de la mort l'obsède toujours, il n'a point peur d'elle car il sait, comme le dit Léonard de Vinci, qu'elle viendra juste à son heure.

« Quand je te verrai venir par les chemins des bois
J'ouvrirai large ma porte au silence de tes pas.

(*A la Mort dans l'Eté.*)

Mais où Stuart Merrill me plaît le plus c'est dans ses derniers poèmes. Jadis, il avait goûté pleinement au bonheur ; maintenant il a connu le malheur et il s'élève encore plus haut dans son inspiration. Je connais des vers d'amour de lui qui peuvent prendre place parmi les plus beaux de la langue française, par exemple *Le Roi fou* et *Les Paroles du Roi Inconnu* ou encore ceci :

Le vent souffle sur la falaise
Les fleurs tombent dans le verger
Pourquoi donc en moi ce malaise
Et ce désir de m'affliger ?

C'est sans raison que je soupire
La terre est comme un lit d'amour
Toute la mer est un sourire
Qui est plus triste que ce jour.

Ah demandez au vent qui passe
Au printemps qui meurt dans les fleurs
Et laissez à ceux que tout lasse
Le bonheur secret de leurs pleurs.

Et cet autre poème intitulé *La Revenante* qui finit ainsi :

Oh vous qui m'avez dit « Je t'aime ! »
Il me semble entendre vos pas !
Mais non ! Je rêve, et je n'ai pas
Votre baiser sur ce poème.

C'est la nature et uniquement la nature que chante Francis Viélé-Griffin, Américain comme Stuart Merrill ; à l'encontre de lui il semble n'être devenu poète que pour célébrer la campagne, les fleurs et le printemps. Quoiqu'il ait sur son art des idées précises, quoiqu'il ait été un des principaux théoriciens, un des plus acharnés combattants du symbolisme, quoique enfin il ait fait un merveilleux emploi de sa poétique dans son œuvre, il n'y traduit rien d'autre qu'une immense admiration pour la nature, pour la Touraine et pour les paysages où il s'est plu.

Son être est bien simple. Toute sa philosophie réside en son admiration sans bornes pour l'art, toute son esthétique en sa foi du vers libre. Il est d'ailleurs parvenu à celui-ci non comme Kahn à travers des raisonnements ou en surmontant maintes

difficultés, mais directement, attiré par la simplicité de sa forme. Il estime que le vers libre est le seul qui n'écoute que l'inspiration du poète et qui ne se règle que sur les battements de son cœur. Après avoir, à ses débuts, bousculé le vieil alexandrin dans *La cueille d'Avril* et dans *Les Cygnes* à dater de *Les Joies* (1889) il s'est consacré entièrement au vers libre, qu'il sait manier en maître et il n'a jamais varié. Ses premiers vers qu'il a intitulés *Dea* résument sa poétique :

Le rythme de sa voix est ma seule métrique
Et son pas alterné ma rime nuancée
Mon idée est ce que j'ai lu dans sa pensée
Certes, et je n'ai jamais rêvé d'autre Amérique
Que de baiser l'or roux de sa tête abaissée
... Je suis naïf, comme un enfant simple et sans feinte
Aimant l'obscurité que son aile déploie.

C'est sûrement aussi sa simplicité qui l'a amené à aimer la nature et tout ce qui la compose, la chaude atmosphère de l'été, la joie vivante, le bruissement des feuilles, les chansons naïves, enfin *La clarté de vie* comme il appelle un de ses recueils de poésies (paru en 1897). Il a su admirablement rendre non seulement « le fin printemps de Touraine » mais l'écho des airs populaires. Il excelle dans ses paraphrases de rondes et des chants de paysans, comme *la Ronde de la Marguerite* ou *Embrassez celle que vous voudrez* ou bien encore *la Ronde de la Violette* et beaucoup d'autres semblables. Ses œuvres sont exquises. Peut-être est-ce à cause de sa simplicité qu'il a su se défendre des influences étrangères ? On ne peut

l'apparenter qu'à un seul poète aussi simple mais plus génial : Verlaine.

Son chef-d'œuvre jusqu'ici reste *la Chevauchée d'Yeldis* (1893). Yeldis s'en va à l'aventure sans but semble-t-il, et sans fixer de bornes à sa chevauchée. Quatre jeunes héros aventuriers la suivent sans se demander pourquoi ni où ils vont. Les deux premiers fatigués et découragés abandonnent sa poursuite ; le troisième meurt, le quatrième enfin l'atteint et l'enlève de force. Elle se donne à lui et le poète reste seul, mais ne se plaint ni ne blasphème.

« Je n'ai pas honte, y songeant de moi-même
Je n'ai pas un regret de ce poème :
Je sais que pour l'avoir suivie
Jusque dessous les châtaigniers, *je sais la vie*
Pour moi toute ombre est claire et le soleil
Chante en les ors des blés et des abeilles :
Ce que j'ai d'Elle, Elle me l'a donné,
Pas un instant qui soit à pardonner
D'un seul sourire Elle m'a fait ainsi
Si je n'étais pas né pour son baiser
Au moins je lui donne mon âme. Elle a laissé
Le secret de son âme à ce cœur-ci
D'une parole Elle a fait un écho
Qui chante au loin et murmure sur les eaux
Qui sonne et meurt aux vagues de la houle
Qui flotte harmonieux aux cris des foules ;
Il n'est pas un brin d'herbe qui frissonne,
Il n'est pas un petit caillou qui roule
Pas une chanson au verger d'automne
Pas un baiser au sentier du printemps
Pas une goutte de vrai sang des accidents
Pas un mot sacré vibrant aux Poèmes
Dont je ne pleure ou rie, qu'en Elle je n'aime.

Ces vers me rappellent Capri ensoleillé de légendaire beauté, ils me rappellent le mysticisme serein des préraphaelites anglais.

C'est une allégorie peut-être facile, belle néanmoins dans sa simplicité, où la vie de l'homme est comparée à une montagne qu'il faut gravir. Le sentier en est étroit, pénible, plein de détours imprévus. Mais celui qui le poursuit jusqu'au bout y trouve son idéal. La vie littéraire de Jean Moréas pourrait servir d'illustration merveilleuse à cette ascension. Il cherche, tâtonne, étudie, change de manières, et ce n'est seulement que très tard qu'il arrive au sommet de son art et qu'il rencontre son chef-d'œuvre.

Grec d'origine (né en 1856) de son vrai nom Papadiamantopoulos, mais élevé à la française, après quelques années de voyage à travers l'Europe, il s'établit dans sa patrie d'élection à Paris où il devient poète et grand poète français. Il ne fut d'ailleurs poète que dans le sens donné à ce mot par Horace ou Catulle. Rien dans son œuvre ne parle de l'histoire de sa vie ni de philosophie humaine.

Quand il s'établit définitivement à Paris, il s'intéressa à la jeune poésie, il sut comprendre Baudelaire, sentir Verlaine et fréquenta Charles Cross et Stéphane Mallarmé. *Les Syrtes* (1884) se ressentent de cette influence, à côté d'images qui lui appartiennent bien en propre,on en rencontre souvent d'extraordinaires (pour l'époque) qui sont des comparaisons à la Baudelaire

Mon cœur est un cercueil vide dans une tombe
Mon âme est un manoir hanté par les corbeaux.

ou qui rappellent les nuances fines et tristes de Verlaine. Par exemple quand il parle de « l'archet plaintif qui se lamente », quand il se plaint que « dans nos cœurs aussi, pauvres amants, il va neiger, il va neiger », ou quand il écrit *le Nevermore.*

Mais le mouvement nouveau se cristallise, il devient le symbolisme : Moréas se fait le porte-drapeau de ses doctrines, il signe ses manifestes et il écrit *les Cantilènes* (1886). Avec Paul Adam il publie deux romans symbolistes qui malheureusement n'ont pour nous aujourd'hui d'autre charme que celui des choses qui ne sont plus. Son symbolisme est acharné, bruyant.

Déjà toutefois depuis quelque temps il étudie l'ancienne poésie française, celle du Thibaut de Champagne, celle d'avant le XVIIe siècle. Il y découvre une richesse de langue et de vocabulaire inouïe, et il constate après Fénelon qu'on n'a fait après la Pléiade qu'appauvrir, dessécher et guinder le français. Alors scientifiquement il s'applique à étudier cette langue ancienne. Il publie entre autres choses une traduction de Jean de Paris, *les Contes de la vieille France* et justifie le surnom que lui a donné Barrès de « poète grammairien ». Il veut renouveler l'antique parler. Il fonde *l'Ecole Romane* où il a pour disciples Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhade, Ernest Reynaud et pour théoricien le grand critique M. Charles Mauréas (aujourd'hui un des leaders du parti royaliste). Il écrit *le Pèlerin Passionné* (1891), *Eriphyle* (1894), et les *Sylves*. La langue est pleine d'archaïsmes, de mots charmants discrets mais aussi de sentiments comme on en voyait autrefois.

Et le comte Thibaut n'eut pas de plainte plus douce.
Avec les lays amoureuses qui naissent sous mon pouce.

Mais Moréas n'oublie pas ses origines et il se rappelle (dans la pièce de vers que je viens précisément de citer), « que la Athène l'a nourri ». Et il veut que dorénavant « sur des nouvelles fleurs les abeilles de Grèce butinent un miel Français. » L'esprit de son pays le ressaisit. Et c'est alors qu'il donne une transposition de *l'Iphigénie* d'Euripide en français (1903).

Il découvre bientôt que ceux qui ont le mieux gardé la tradition ancienne de la Grèce furent Racine, Malherbe, Boileau et les écrivains de son siècle. C'est vers eux qu'il décide de se retourner à jamais; il veut travailler selon leurs règles et continuer leurs œuvres.

Il est arrivé au sommet de la montagne, il donne son chef-d'œuvre : *Les Stances*.

Il a renoncé au bruit et à l'exubérance de sa jeunesse, au vers libre, à la fougue trop vive de ses sentiments. Il délaisse le moyen âge, les « grâces et mignardises de cet âge verdissant ». Il renonce aux innovations verbales du XVIe siècle, aux termes rares ou surannés, aux doctes dérivations latines ou grecques [1]. Il veut être latin et continuer la grande tradition latine.

Qu'est-ce que les *Stances?* M. Faguet répond : « Élégies personnelles sur élégies personnelles, ou plutôt les *Stances* ne sont qu'une seule élégie en une centaine de couplets. Mais quoi ? La forme est

1. André Beaunier, *op. cit.*, p. 167.

admirable, d'une pureté absolument classique, avec le goût des images justes et le don de les trouver toujours sans effort. C'est une manifestation « d'une poétique » les plus extraordinaires que nous ayons vues depuis des années et des années [1]. » « C'est un livre d'une architecture pure et simple, comme l'ancienne architecture d'origine. Tout y est consacré pour l'expression poétique. Pas de phrases musicales, pas de peintures en mots, la phrase est pardessus correcte, d'une sécheresse un peu voulue et, pour citer encore M. André Beaunier le critique qui a le mieux compris les poètes de ce temps, « différenciant ainsi son art des arts plastiques et musicaux, c'est en vérité de la poésie qu'il nous donne, selon la tradition française qui est consciente des genres ».

Il n'y a pas beaucoup d'idées neuves dans ces courts poèmes, mais disait H. Heine, « ce sont seules les vieilles histoires qui restent toujours jeunes ». Qu'importe que Malherbe, ou même Pindare nous aient dit la même chose que Moréas, si Moréas a trouvé une manière nouvelle de dire ce qu'ils avaient dit? D'ailleurs ces vers admirables atteignent à la perfection. Voilà par exemple deux de ses stances, la onzième du Ier livre et la quatrième du VIIe.

Ne dites pas : la vie est un joyeux festin,
Ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse ;
Surtout ne dites point : elle est malheur sans fin,
C'est d'un mauvais courage et qui trop tôt se lasse.

1. *Revue latine,* 28 février 1908.

Riez comme au printemps s'agitent les rameaux,
Pleurez comme la bise ou le flot sur la grève,
Goûtez tous les plaisirs et souffrez tous les maux
Et dites : c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve.

Et l'autre :

J'allais dans la campagne avec le vent d'orage
Sous le pâle matin, sous les nuages bas
Un corbeau ténébreux escortait mon voyage
Et dans les flaques d'eau retentissaient mes pas.

La foudre à l'horizon faisait courir sa flamme
Et l'aquilon doublait ses longs gémissements ;
Mais la tempête était trop faible pour mon âme.
Qui couvrait le tonnerre avec ses battements

De la dépouille d'or du frêne et de l'érable
Automne composait son éclatant lutin.
Et le corbeau toujours d'un vol inexorable
M'accompagnait sans rien changer à mon destin.

Jean Moréas est mort il y a quelques mois. C'était un grand poète français, que tous les vrais poètes ont pleuré.

Le symboliste le plus aimé de tous, le plus populaire chez les admirateurs comme chez les adversaires du nouveau mouvement fut certainement Henri de Régnier. Il possède les suffrages du Parnasse, ami de Sully Prudhomme, il fut le disciple fidèle de Mallarmé, un des premiers collaborateurs du *Mercure de France*, et il devint le gendre de J.-M. de Heredia. Les influences qu'il a subies sont doubles comme les admirations qu'il a provoquées. Il a fait des vers libres qui pourraient servir d'exemple ; mais certains sonnets de ses *Médailles*

d'Argiles sont parnassiens. Il se dit disciple de Mallarmé et il reproduit souvent la nuance mystérieuse de la phrase du maître dans son œuvre. Toutefois, cette œuvre, Heredia l'a marquée de son empreinte.

Régnier est le Prince Charmant de la poésie. Il est comme le héros des contes, qui sait se rendre charmant et faire aimer tout ce qu'il touche. Ses années d'apprentissage ne comptent pour ainsi dire pas car déjà dans *Les lendemains* (1885) et *Les apaisements* (1886) on sent la touche du maître. Il a publié beaucoup par la suite et non seulement des poèmes, mais des romans même d'après les antiques et qui sont pleins de charme.

Sa production est considérable ; mais ne fût-il pas beaucoup aimé, n'aima-t-il pas beaucoup ; la joie ne lui sourit-elle pas souvent ? N'est pas gai qui veut. Pour passer le temps, par sottise, ou par snobisme, mais bien peu de gens savent se donner entièrement au charme de l'amour et de la joie. Au contraire la fonction du Prince Charmant, sa raison de vivre, c'est de vivre heureux. S'il n'était heureux il n'existerait pas plus que le vent sans souffle.

M. de Régnier est poète et écrivain parce qu'il ne peut pas faire autrement. Il écrivit parce qu'il est forcé d'écrire. Il est comme ces bons catholiques pleins de remords, de conscience, mais qui, une fois qu'il ont confessé leurs péchés, sentent renaître leur tranquillité. M. de Régnier est obligé d'écrire (comme il confesse d'ailleurs lui-même) pour se débarrasser de ses pensées qui l'obsèdent. C'est pour lui que le mot de Gœthe est vrai : « Poésie c'est délivrance ».

Il fut jadis pessimiste, mais comme le Prince Charmant, ne peut rester longtemps sombre, il a bientôt rejeté — ou enfoui au fond de son cœur — tous ses soucis. Il s'est bâti une philosophie légère, celle d'un duc de Lauzun qui serait pyrrhonien.

Le vrai sage est celui qui fonde sur le sable
Sachant que tout est vain dans le temps éternel
Et que même l'amour n'est guère plus durable
Que le souffle du vent ou la couleur du ciel.

Sa philosophie consiste à enseigner à l'homme à créer de jolies choses, pour charmer, à aimer l'amour et à le faire aimer. Aussi, en dehors de très rares vers, ne s'occupe-t-il que d'un beau paysage qui fait rêver, d'un beau souvenir, qui fait pleurer, d'une femme agréable qu'il faut aimer. L'art semble prendre chez lui-même les formes d'une femme très belle.

Je le répète, il est le Prince Charmant des contes de fées. Il aime, il parle d'amour, sans jamais se montrer indiscret. Il n'oublie pas qu'il est le jeune page, qui doit rester pur et que ses amantes sont les infantes que Velasquez a peint. Aussi bien, sa poésie n'est-elle jamais érotique (dans le mauvais sens du mot). Elle mieux que cela. Elle est la « Maya vestita » elle est habillée, elle a un éventail dans la main et une robe de soie coquettement attifée. Elle est tellement entourée d'amour, de passion comprimée, de dévouement sans bornes, de désirs juvéniles, qu'elle atteint à la sensualité souffrante, et que les larmes se mêlent à son rire.

Si j'ai parlé
De mon amour, c'est à l'eau lente
Qui m'écoute, quand je me penche
Sur elle ; si j'ai parlé
De mon amour, c'est au vent
Qui rit et chuchote, entre les branches ;
Si j'ai parlé de mon amour, c'est à l'oiseau
Qui passe et chante ;
Avec le vent
Si j'ai parlé
C'est à l'écho.

Si j'ai aimé de grand amour,
Triste ou joyeux,
Ce sont tes yeux ;
Si j'ai aimé de grand amour
Ce fut ta bouche grave et douce,
Ce fut ta bouche ;
Si j'ai parlé de grand amour,
Ce furent ta chair tiède et tes mains fraîches
Et c'est ton ombre que je cherche.

(*Odelette* des *Jeux rustiques et divins.*)

La plupart de ses poèmes sont pleins du sentiment le plus fin. Je ne comprends réellement pas comment il peut se trouver encore aujourd'hui des jeunes filles ou des amoureux qui ne connaissent pas par cœur les vers qu'il a écrits. Ils réciteraient tout Musset de mémoire. Ignorent-ils donc que les vers de Régnier ne cèdent en rien, à ceux du poète des *Nuits* et qu'ils sont plus proches de nous, plus modernes ?...

Les Jeux rustiques et divins (1897), *La Cité des eaux* (1902), *La Sandale ailée* (1906), débordent de joyaux.

Le Prince Charmant est habillé de très beaux costumes. Il a un métier admirable ; il use d'un langage souple, comme la chaîne d'or qui se tord autour du cou d'une belle ; chatoyant comme la soie dont elle est habillée, frais comme ses lèvres rouges.

L'art chez Régnier, comme je l'ai dit, revêt les formes d'une femme de toute beauté. Aussi il l'aime la femme et la traite-t-il avec grâce.

Marsyas chante

Ce fut d'abord un chant léger
Comme la brise éparse aux feuilles d'un verger
Comme l'eau sur le sable et l'onde sous les herbes
Puis on eût dit l'ondée et la pluie et l'averse
Puis on eût dit le vent, puis on eût dit la mer
Puis il se tût et sa flûte reprit plus clair
Et nous entendions vibrer à nos oreilles
Le murmure des pins et le bruit des abeilles.

*

Tels sont les poètes principaux du symbolisme français et leurs œuvres maîtresses où se manifeste le nouveau mouvement. A côté d'eux ont pris place de grands artistes, peut-être de sublimes esprits, qui égalèrent certains d'entre eux ; cependant il ne semble pas qu'ils ajoutent rien de nouveau à l'évolution de la poésie française, si ce n'est leur personnalité, qui d'ailleurs parfois vaut plus que beaucoup de trouvailles.

Quelques-uns reprirent, pour leur faire rendre tout ce qu'elles contenaient, les idées que leurs prédécesseurs avaient seulement indiquées. Mais nous

avons parlé d'eux quand leurs efforts en valaient la peine. Nous ne pouvions faire plus dans cet humble essai dont l'ambition est de donner plutôt la synthèse du mouvement moderne qu'une analyse monographique. Nous ne quitterons pas le symbolisme sans citer cependant quelques noms encore, Albert Mockel qui fut certainement son *doctor subtilis*. Ses œuvres *Chantefable un peu naïve* (1891) et *Clartès* (1902) sont d'une musicalité, d'une mélodie charmante et son livre sur le symbolisme *Propos de littérature*, paraît être avec celui de M. André Beaunier le meilleur qu'on ait écrit sur ce sujet. Ephraïm Mikhaël (Georges Ephraim Michel) âme délicate qu'on peut apparenter à Mockel mourut trop jeune, pour qu'il soit possible de le juger.

Pierre Quillard et A.-Ferdinand Hérold apportent au mouvement la contribution d'une érudition profonde jointe à une philosophie perspicace. Le premier a traduit de nombreuses œuvres de poètes grecs helléniques, l'autre des œuvres chinoises (comme le célèbre *Anneau de Cakuntala*).

Ils ont publié en même temps des poésies qui sont une traduction de leur pensée : M. Quillard a réuni les siennes sous ce titre significatif *La lyre héroïque et dolente* (1897) ; celles de MM. A. Ferdinand Hérold s'appellent *les Images tendres et merveilleuses* (1897). Viennent encore le savant Saint-Pol Roux, le Magnifique, au style large et coloré, Albert Aurier, André Fontainas, le mystique Stanislas de Guaïta et Paterne Berrichon, beau-frère et biographe de Rimbaud, Trezenik l'admirateur de Tristan Corbière, et maints au-

tres on ne saurait enfin clore la liste des symbolistes sans nommer Maurice Maeterlinck et Emile Verhaeren. Mais s'ils écrivent en Français, ils appartiennent déjà à une autre nation. Ils sont d'un autre climat, ils relèvent d'une autre tradition. Quoique les influences françaises les aient aidé à devenir tels qu'ils sont, les racines de leurs esprits, la source mystérieuse de leurs sentiments plongent dans leur pays même. Elles sont à Bruges, elles sont à Gand parmi les fleurs qui font un tapis devant l'*Agnus Dei* de van Eyck devant la dentelle de Bruxelles ou à Rotterdam la travailleuse, elles sont dans les Flandres à la cour du roi le plus magnifique. Ces poètes ont subi d'autres influences que celle des Français. L'histoire leur a appris autre chose que ce qu'elle enseigne en France.

Ils exerceront eux-mêmes une influence qui sera autre que l'influence française, qui l'est déjà. Maeterlinck qui, ainsi qu'Appollon, reste toujours le jeune et bel adolescent, l'enfant aux yeux bleus virginal et si naïf possède ce que ne possédait pas l'Appollon, l'expérience du siècle. Il est de tous les symbolistes celui dont l'œuvre a eu le plus de retentissement dans le monde. Pendant un certain temps dans toutes les littératures ses imitations ont fourmillé. Il a laissé des traces profondes dans l'œuvre de Najdienow, le Russe, il a formé un disciple digne de lui, le Hollandais Stenbach l'auteur des *Drames intimes*.

Émile Verhaeren, ce poète du paroxysme comme l'appelle Mockel fut le plus fort et le plus humain des poètes modernes. Par sa pensée poétique il

éclaire la sociologie et il la comprend. Mais il ne s'apitoie pas et sa poésie ressemble au son de l'armure frappée du fer de la lance.

Verhaeren, nom qui sonne comme un fracas d'armes
Qu'un roi barbare aurait laissé choir dans la nuit,
Verhaeren glas qui tinte, le soir, et poursuit
Ceux qui sentent entre leurs doigts jaillir leurs larmes!

Verhaeren, tocsin dans la flamme, cris, alarmes,
Ou fanfare éclatant sur la horde qui fuit
Verhaeren, poudre d'or dont la lande reluit,
Nom terrible où soudain forment tous les vacarmes?

Vous évoquez l'effroi, la bataille et la mort
Et la rage de l'homme en lutte avec le sort
La cité qui flamboie et la forêt qui brûle

Mais parfois Verhaeren votre nom devient doux
Comme un appel de cloche au fond du crépuscule
Nous écoutons alors rêver l'amour en vous!

Si j'évoque donc ici ces deux noms c'est pour les saluer et leur rendre hommage ainsi qu'à tous ceux qui, auprès d'eux composèrent en Belgique de beaux poèmes de langue française, à Max Elskamp, à Charles van Lerberghe à Thomas Braun et aux autres.

CHAPITRE XI

Les romans de poètes et d'orfèvres

Il est bien rare que le roman d'une époque découle de sa poésie. On voit plus souvent la poésie naître de la prose. Ainsi celle du romantisme a son origine dans les romans de Rousseau, dans les pages de Chateaubriand. La poésie symboliste au contraire suscita tout un grand mouvement en prose. Plusieurs parmi les chefs de l'école donnèrent l'exemple : Gustave Kahn écrivit *le Roi Fou*, J. Moréas collabora avec P. Adam au *Thé chez Miranda* et aux *Demoiselles Joubert*. On pourrait en citer bien d'autres. De cette influence poétique est sorti un genre de roman très curieux qui ne rappelle guère en vérité, Balzac ou Zola, les réalistes ou les idéalistes. On ne peut le définir autrement qu'en l'appelant le roman des poètes.

Ses auteurs ne se préoccupent pas que l'histoire en soit vraie,ils veulent dire le rêve qui les hante, le sentiment qui les agite, le bonheur qu'ils souhaitent.

Un exemple typique du genre nous est fourni par les *Contes* de Samain. C'est un recueil de courtes nouvelles dont l'une raconte (*Xantis*) l'amour

d'un faune pour une belle danseuse en porcelaine qui, immobile pendant le jour dans la vitrine d'un vieil amateur, renaît à la vie la nuit. Elle trompe son amant avec un vieux monstre chinois à qui elle se donne par curiosité, par esprit de contradiction. Le faune jaloux la casse en mille éclats. Tel est à peu près le ton général de tout le recueil. Ce ne sont là que des visions, des rêves d'un poète lyrique, solitaire, amoureux et malheureux, mélancolique par métier. François de Curel publia, il n'y a pas longtemps *le Solitaire de la Lune*. Ce conte fantaisiste nous montre Dieu, mécontent du peu d'hommages que lui rend l'humanité, créant un homme nouveau à cœur d'enfant, Cloatar, et le laissant vivre solitaire dans la lune. Pas plus que ses semblables de la terre, Cloatar ne sent la divinité autour de soi ; et quand elle s'affirme par des tempêtes, au lieu de l'implorer à genoux, il la blasphème. Pour le punir, Dieu l'envoie sur terre, tombé parmi les sauvages il est salué comme une idole. Après de longues années de bonheur, Cloatar, impuissant contre les éléments, se rend compte qu'il n'a rien de divin et, désespéré, se jette dans le cratère d'un volcan. Dieu le transporte alors de nouveau dans la lune où dorénavant il vivra misérable parce qu'il se souviendra d'avoir été Dieu jadis. *Nessun maggior dolore...*

Ce qui frappe le plus dans tous ces contes, c'est l'art admirable avec lequel ils nous sont écrits. On y trouve une langue parfaite, un style imagé, une fantaisie des plus poétiques et plus de sentiment, plus de passion, plus d'idées que de vérité. Ces éléments suffisent du reste, à en faire des œuvres

bien précieuses. Si je voulais leur découvrir une parenté ce serait chez Laforguc, chez Mallarmé que je l'irais chercher, mais non certes ! parmi les romanciers. Le cas de ces poètes se faisant romancier n'est point rare. Dernièrement l'un des plus grands parmi les symbolistes ne s'est-il pas mis tout à coup à écrire de longs romans et de grand poète n'est-il pas devenu romancier célèbre ? Je veux parler d'Henri de Régnier. Il avait bien, lors de ses débuts, publié déjà de courtes nouvelles qu'il avait réunies sous les titres de : la *Canne de Jaspe* (1877) et *Couleur du Temps* (1909). Mais c'étaient plutôt là des poèmes en prose à l'instar de son maître Mallarmé, que de la prose proprement dite. Son premier roman *La double maîtresse* date seulement de 1900. Il réunit tout de suite les suffrage des lettrés et obtint un grand succès parmi le public. Depuis il ne se passe pas une année sans que Régnier publie un nouveau roman ; en 1901 : *les Amants Singuliers ;* en 1902, *le Bon Plaisir ;* en 1903, *le Mariage de Minuit* et *les Vacances d'un jeune homme sage ;* en 1904, *les Rencontres de M. de Bréot ;* en 1905, *le Passé vivant ;* en 1907, *la Peur de l'Amour* et, tout dernièrement, *la Flambée.*

Il essaie dans ses œuvres de raconter certaines façons de vivre, soit du temps passé, soit de notre temps, comme il le dit dans sa préface des *Vacances d'un jeune homme sage* et il ajoute que : « c'est le point qui leur est commun, outre celui de ne provenir de rien d'autre que d'un même goût, qui m'est naturel, de me divertir à des événements et des personnages ». Ailleurs dans l'avant-propos de *la Double Maîtresse*, il écrira que « cette hétéroclite

figure de M. de Galandot (le personnage principal du roman) m'est, si souvent et avec tant d'insistance apparue à la pensée, que j'ai ressenti le besoin de me l'expliquer à moi-même. Je lui ai inventé une vie pour l'écarter de la mienne et j'ai pris ensuite le parti de le faire connaître aux autres pour mieux parvenir à l'oublier... Ce qui est certain c'est qu'il y trouve presque à mon insu de quoi m'imposer son autorité et me contraindre à faire droit à ses exigences ». Nous le voyons bien, c'est un poète qui cherche à se dégager de ses visions et qui écrit pour son propre plaisir et non pas pour le public. Aussi dans ses romans, ne s'applique-t-il pas à mettre en œuvre aucune des théories du roman que les romanciers ont posées avant lui; de là toutes ses qualités et tous ses défauts. Son style sera sobre, pur et toujours poétique. Il composera des épisodes et des tableaux, de véritables chefs-d'œuvre, mais aussi souvent, il leur sacrifiera l'unité et la composition. « S'il domina le sujet et régit ses personnages, peut-être abusa-t-il parfois de son pouvoir pour les faire agir selon son goût personnel plutôt que selon la stricte logique de leur caractère [1]. » C'est ainsi que *la Double Maîtresse*, *la Peur de l'Amour*, *le Bon Plaisir* présentent plutôt des enchaînements d'épisodes se passant en des temps différents, qu'un roman suivi. Parfois, Régnier nous donnera encore des pastiches ingénieux du siècle de la galanterie passée comme *les Rencontres de Monsieur de Bréot* et des tableaux de l'époque où il se complaît.

1. Rémy de Gourmont. *Promenades littéraires*. Série I, p. 213.

Parce qu'il est poète, l'auteur préfère Watteau, avec ses fêtes champêtres, Mme de Sévigné avec l'exubérance de son vocabulaire, Saint-Simon avec ses « potins » et ses « rosseries » a la véracité historique du récit. Quand il placera ses personnages dans les temps modernes, il décrira presque exclusivement l'amour sans arrière-pensée, et la pure naïveté des sentiments des jeunes gens, des très jeunes gens. Je ne sais pas si sa psychologie est toujours exacte, si l'action reste toujours possible, en tous cas, je crois que ses histoires sont *vraies* pour un poète. De sa nature de poète provient également l'amour de Régnier pour les pastiches.

Son dernier livre *la Flambée* est le meilleur de ses romans. C'est qu'il s'y révèle en pleine possession de son métier de romancier. Il ne se disperse pas en épisodes, etle sujet qu'il traite contient tout ce qu'il aime. Un jeune homme sage ou... presque, André Mauval, à l'imagination poétique, veut aimer simplement, mais tendrement et de tout son cœur. Ses aventures faciles ne le contentent pas, car il est pur. Un soir en achetant chez un antiquaire un cadeau pour la fête de sa mère il rencontre une jeune femme qui ressemble beaucoup à celle dont il rêve. Par hasard il la revoit à la maison, car son mari, beaucoup plus âgé qu'elle, fut jadis l'ami de son père. Il la retrouve rarement par la suite, mais il n'en rêve pas moins. Des mois se passent, André fait un voyage, mais il ne peut, il ne veut se détacher de la jeune femme. Pourtant trop timide, il n'osera jamais lui avouer son amour. Même au cours d'une promenade avec elle à travers le musée oriental du Louvre il ne trouve pas l'occasion de

lui en parler. « A la sortie du musée, le gardien somnolait toujours sur sa chaise. Ils descendirent l'escalier. Sur le quai, ils firent quelques pas. Une voiture vide rôdait.

« — Voulez-vous m'appeler ce fiacre, monsieur André, il faut que je rentre...

« Il laissa échapper un cri :

« — Oh! pas encore !

« Sa voix tremblait. La jeune femme se mordit les lèvres et répéta en riant :

« — Pas encore... pas encore... mais il est tard, et...

« Elle n'acheva pas. Devant le fiacre arrêté, elle vit André Maurel si blême, si défait, qu'elle le prit par le bras :

« — Mais qu'avez-vous ? Êtes-vous malade ? Vous ne pouvez pas rester là...

« Il semblait sur le point de défaillir. Rapidement, elle avait ouvert la portière et, doucement, elle le soutint pour l'aider à monter, tandis qu'elle donnait au cocher son adresse. La voiture s'ébranla.

« Le fiacre sursautait sur le pavé du quai où les premiers réverbères commençaient à s'allumer. Un lourd tramway passa avec son grondement de ferraille. Sur la façade du vieux Palais assombri, aux fenêtres obscures, sculpté en frise dans la pierre ancienne, des enfants luttaient avec des boucs, s'amusaient avec des tritons, jouaient avec des nymphes. Tous ils essayaient leurs forces pour l'amour. Dans la voiture André cachait sa figure dans ses mains. Il pleurait. Parfois un sanglot réprimé secouait son corps. Mme de Nancelle se taisait, Adossée au coussin de drap, elle regardait fixement

devant elle. Il y avait dans ses yeux et sur son visage une expression de détente, de paix, d'abandon. Un long soupir gonfla sa gorge. Sa main se posa sur l'épaule du jeune homme.

« Il tressaillit et lentement, tout bas, en même temps qu'il sentit sur son cou son souffle tiède et qu'il respirait son odeur, il entendit Mme de Nancelle qui lui disait, avec un ton de tendresse et de reproche :

« — Mais vous n'avez donc pas vu que je vous aime aussi, André.... »

Dès lors les jeunes gens s'aimèrent pour longtemps avec tout le charme de la jeunesse, avec toute la force de l'amour. Mais le moment vint où Mme de Nancelle, effrayée par les convenances du monde, délaissa son amant. Pendant des années il vécut triste et maladif, puis il finit par oublier. C'est la flambée de la jeunesse qui s'éteint. Comme dans tous les romans d'Henri de Régnier on chercherait en vain dans celui-ci une philosophie quelconque, quoi que ce soit d'autre que l'amour, la jeunesse et l'art ; mais ces éléments suffisent pour la gloire d'un grand écrivain.

Quelles influences le roman d'Henri de Régnier révèle-t-il ? Celle de Laclos et en général des écrivains des XVIIe et XVIIIe siècles. Parmi les modernes, je ne vois qu'Anatole France dont M. de Régnier se rapproche un peu par son amour du bibelot et sa curiosité de tout en général. L'auteur de *La Flambée* a lui-même inspiré d'ailleurs beaucoup d'écrivains : Hugues Rebell, Jean de Tinan, Gilbert de Voisins et Pierre Villetard pour ne citer que les principaux. A mon grand regret je ne saurais m'attarder à parler ici de ces auteurs

que j'aime beauconp et que j'apprécie hautement. Je me bornerai à dire que *La Nichina*, et *Le Diable est à table* (cette dernière œuvre a peut-être aussi quelques liens de parenté avec le *Jérôme Coignard* d'Anatole France), d'Hugues Rebell peuvent compter parmi les plus curieux livres de ces derniers temps. Je goûte fortement la description sentimentale de l'amour de *l'Aimienne* de Jean de Tinan et la belle poésie de *Moments perdus de John Shag* de Gilbert de Voisins, *La Maison des Sourires* et *La Montagne d'Amour* et les fragiles *Amuseries* dernièrement parues de Pierre Villetard promettent beaucoup en donnant déjà beaucoup. Je suis certain qu'avant peu on tiendra cet auteur pour un des premiers romanciers de ce temps.

Les pastiches des siècles passés d'Henri de Régnier ont, eux aussi, suscité nombre d'ouvrages similaires. Il n'est pour ainsi dire pas un seul écrivain de la jeune génération qui ne se soit essayé à ce genre. Tels René Boylesve avec sa délicieuse *Leçon d'amour dans un parc*, Charles Derennes avec *La vie et la mort de Monsieur de Tournievres*, G. Soulages avec *Un petit voyage malheureux*, etc.

Mme Jeanne Landry a fait, en quelque sorte, une transposition de la galanterie d'autrefois dans le *Montmartre d'aujourd'hui* et composé un pastiche moderne, avec son *Echalote s'amuse* et *Echalote continue.*

Eugène Demolder dont les romans se passent aussi le plus souvent dans les cadres des XVIIe et XVIIIe siècles (*le Jardinier de la Pompadour*, *la Route d'Émeraude*), seulement au lieu de ressusciter plastiquement ces époques il s'efforce plutôt de

deviner la psychologie des gens qui y vivaient. Quoiqu'il connaisse à fond son temps, il l'oublie volontiers pour pouvoir mieux deviner le pourquoi des sentiments d'autrefois. Aussi bien, nous donne-t-il un nouveau roman historique ne ressemblant pas aux reconstructions archéologiques de Ebers, ou de Bulvers et qui est bien loin des histoires de « cape et d'épée ». Peut-être est-ce pour cela que ses ouvrages sont plus voisins de ce que nous aimons.

Une charmante métaphore grecque compare le poète au potier, qui s'applique à créer avec de l'argile une œuvre d'art, à donner à son vase une belle ligne, à l'orner de dessins gracieux, rouges sur fond noir ; comme lui, le poète ne doit avoir d'autre souci, que de tracer une ligne qui soit belle et de faire un dessin charmant. De soi, il ne doit rien mettre de plus dans son œuvre, que son amour, son goût et son adresse d'ouvrier.

Pierre Louys me paraît bien être l'idéal potier d'Athènes. Elégant et souple, il veut que l'œuvre qui sort de ses mains soit pleine de beauté et qu'elle possède une existence par elle-même, sans qu'on éprouve le besoin de consulter sa signature. Il la veut harmonieuse, élégante et indépendante. Il la veut simple, pour qu'elle n'ait d'autre charme que celui de sa beauté, et pour que ce ne soit pas par l'originalité des personnages qu'elle vaille. Il dit dans la préface d'*Aphrodite* (1896) : « Pour moi, j'ai écrit ce livre avec la simplicité qu'un Athénien aurait mise à la relation des mêmes aventures ... » Et comme un potier adroit, il choisit bien ses outils. Il use d'une langue flexible, mais qui reste toujours

nue, qui ne s'enrichit ni se charge de musique ou de peinture. Elle est claire et solide, elle sculpte ; elle ne s'enroule pas autour des corps comme de la soie. On la dirait presque classique. C'est l'œuvre d'un ciseleur, trop épris de poésie...

Pareil au potier classique, il n'aime que l'amour et la beauté, tels qu'on les comprenait autrefois en « cette jeunesse enivrée de la terre, que nous appelons la vie antique, où la nudité humaine, la forme la plus parfaite que nous puissions connaître et même concevoir, puisque nous la croyons à l'image de Dieu, pouvait se dévoiler sous les traits d'une courtisane sacrée, devant les vingt mille pèlerins qui couvrirent les plages d'Eleusis ; où l'amour le plus sensuel, le divin amour d'où nous sommes nés, était sans souillure, sans honte, sans péché ».

Louys se reporte à ces temps et, comme sous leur enchantement magique, il revoit la ville d'amour d'Alexandrie, où un sculpteur pour l'amour d'un beau corps de femme, délaisse la reine dont il est l'amant, tue, vole et se déshonore inutilement... Inutilement non, puisque c'est grâce à ses malheurs qu'il en conçoit et réalise sa plus belle œuvre d'art (*Aphrodite*)... Louys se reporte encore à l'île sacrée de l'amour, à Lesbos, et revit dans des chansons merveilleuses la vie de beauté et d'amour de Bilitis (*Chansons de Bilitis*). L'auteur est tellement imbu de l'antiquité, il éprouve si souverainement la magie de son charme que ses poèmes parviennent à tromper la science profonde d'un savant allemand qui croit voir en eux des traductions grecques. C'est avec un soupir de regret qu'il se retourne vers notre siècle de progrès, d'électricité, d'aviation où

son ironie seule lui permet de trouver quelque charme. Il constatera qu'aujourd'hui il ne suffit plus d'avoir les yeux pour voir la beauté, qu'il faut posséder de l'esprit pour la reconnaître dans sa gangue et que la nudité même n'est plus qu'imaginaire. Et ce seront les *Aventures du roi Pausole* (1900). Bien des gens s'effrairaient de cette adoration de Louys pour les beaux corps et ils crient au pornographe. Mais ses maîtres ne sont-ils pas Lucien de Samosate, Sapho et les poètes de l'Anthologie ? Si on se donnait la peine de les relire on relèverait, certes, plus de « pornographie » chez eux que chez leurs disciples.

L'esprit de M. J.-P. Toulet se rapproche un peu de celui de Louys. Avec une forme aussi belle, il a une admiration aussi intense, une compréhension aussi vive de la beauté, mais il est malheureusement plus forcé de vivre avec son temps. La réalité a aiguisé son ironie et je crains que, comme auraient pu dire les romantiques, elle l'a un peu trempée dans le poison. Il cherche dans son *Mariage de Nane*, dans ses *Ombres chinoises* si charmantes, des palais selon son imagination. Mais il se voit toujours forcé de retourner à la vie, à cette vie quotidienne dont parle Laforgue. Quoi qu'il en soit, je ne connais pas à l'heure actuelle d'écrivains français qui aient l'ironie et le sarcasme aussi artistiques que M. Toulet.

Quelques qualités qu'aient les auteurs que nous venons d'étudier, les vrais prosateurs du symbolisme sont Marcel Schwob et M. Rémy de Gourmont.

Une érudition énorme, une admiration sans mesure pour l'art, un individualisme très prononcé

ont fait la matière de leur œuvre à tous deux, avec cette différence que Schwob est plus artiste, tandis que Rémy de Gourmont est plus penseur.

Le premier beau livre de Schwob *Les Mimes* (1894) paru avant *Aphrodite*, découle de la même source : le sol antique. Là où Louys ne voit que beauté éclatante, Schwob se plaît dans l'évocation de la beauté calme, plus inférieure, plus subjective, des petits épisodes de la vie ancienne. Ses courts poèmes décrivant l'ancienne *agora*, les esclaves et les sicophantes d'Athènes semblent d'un artiste qui aurait vécu dans la première olympiade. Ses formes ne sont pas de marbre comme celles de Louys dont l'inspiration se ressentait encore un peu du Parnasse. L'art de Schwob est tout à fait subjectif et symboliste. Il n'existe de beau pour lui que ce qu'il sent être beau, sans qu'il lui faille l'assentiment général. Ce que Monelle avait à lui confier (*le Livre de Monelle* 1894) elle le lui chuchote à lui seul, dans la fragilité du moment.

Tout ce qu'il connaît de la science ne le satisfait pas. Il la délaisse, car elle donne trop à celui qui veut profondément. « La science nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales »... « L'art est à l'opposé des idées générales. Il ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas, il déclasse. » Voilà pourquoi Schwob cherchera ce petit coin obscur de l'âme souvent inconnu de son possesseur lui-même mais d'où peut sortir une grande bassesse ou un chef-d'œuvre, et qui joue ainsi dans l'histoire d'un acteur le rôle que « le nez de Cléopâtre et la cal-

vitie de César » ont joué dans l'histoire du monde.

Les Vies imaginaires (1897) et *la Croisade des enfants* (1896) sont le résultat de ces recherches. Schwob fut un merveilleux savant, parce qu'il était très artiste.

C'est le contraire qui a lieu pour Rémy de Gourmont, il est très artiste, parce qu'il est un grand savant. Je crois que depuis longtemps on n'a pas connu d'homme aussi érudit que lui. Depuis la poétique et la philosophie jusqu'à l'entomologie et le jardinage, il a tout étudié. La littérature du Bas-Empire aussi bien que la littérature anglaise, ou que les auteurs oubliés de la France, rien n'a échappé à ses interrogations. Il s'est assimilé tous les siècles et toutes les cultures. Mais il sait trop de choses et possède une trop vaste intelligence pour avoir de la passion. Je crains même que sa sensibilité ne soit que philosophique, psychologique, enfin intellectuelle. Heureusement subsiste en lui un amour immense pour l'art, cause première de quelques-unes de ses œuvres, et des plus belles. Mais existe-t-il rien d'aussi dangereux pour un artiste que d'être aussi intelligent que M. Rémy de Gourmont ? Il a écrit de ces pages brèves (comme celles sur Mérimée) qui suffisent à résumer et à synthétiser l'œuvre d'un écrivain. Après les avoir lues on a l'impression de quelque chose de définitif, on connaît ce dont il parle, on le comprend, mais je ne sais pas si on le sent. Car pour être artiste, il faut d'abord être connaisseur, mais l'intelligence et la connaissance tuent aujourd'hui la foi (j'entends par foi n'importe quelle conviction ardente). Et ceci me rappelle ce petit portrait de Théophile,

qu'écrivit un soir Lucien Jean : « Théophile a cent raisons pour être guelfe, mais il en connaît aussi quatre-vingt-dix-neuf pour être gibelin. Il est inquiet, tourmenté. S'il découvrait une nouvelle raison gibeline, il n'aurait plus d'opinion, et s'il en découvrait deux, il lui faudrait changer d'opinion, car il est honnête homme. » Heureusement que M. Rémy de Gourmont aime l'art aveuglément, car sa philosophie semble faite d'hésitation : avec lui on ne sait si le personnage inconnu de *la Nuit au Luxembourg* est Christ ou Lucifer — on ignore si l'amour est un bon ou un mauvais présage (*Un Cœur virginal*).

L'intelligence à ce point lucide risque de tuer aussi un peu la sensibilité.

Pour toutes ces raisons, à ses longs romans je préfère ses courtes nouvelles : *Couleurs*, par exemple, ou *Proses moroses*, et à ses longues études ses brefs essais : *les Livres des masques* et les *Promenades littéraires* qui font de lui sûrement le plus sagace, le plus intelligent critique de notre temps.

C'est peut-être aussi cette même érudition, ce même travail de documentation qui font la grande qualité de Paul Adam, que je n'aime pas du tout ! Quelqu'un a dit que dans la plus petite de ses œuvres il y a la matière d'une vingtaine de volumes. Comment s'étonner dès lors que de tels livres soient étouffants ! Dans le dernier de ses romans, *le Trust*, dans un de ses premiers, *Etre*, ou encore dans sa trilogie historique nous voyons s'agiter une foule énorme de personnages. Ils sont tous très bien dessinés, mais ils sont trop ! on ne peut plus les discerner. Ses œuvres renferment des descrip-

tions superbes, mais qui, parce qu'elles passent devant nos yeux avec trop de vitesse, se confondent. M. Paul Adam est aussi universel que Balzac, mais ce que le grand créateur a construit en cinquante volumes, il veut toujours le refaire en un seul (comme il se peut très bien que cette impression me soit toute personnelle, je ne la présente ici que sous toutes réserves).

CHAPITRE XII

La poésie après les premiers symbolistes

Le symbolisme présentait deux particularités favorables à son développement : il n'avait pas fait naître d'homme de génie qui l'eût entièrement embrassé dans son ensemble, en qui il se serait confondu. Il n'avait pas eu de représentant unique, général et définitif de son école. Il ne se trouva pas pour le synthétiser un Hugo ou un Michel-Ange, c'est-à-dire un de ces hommes après qui les imitations sont impossibles, après qui l'on doit renouveler tout l'art, si l'on ne veut pas y rencontrer l'empreinte géniale. Peu importe, me dira-t-on, qu'un esprit supérieur soit destiné à écraser ses successeurs, pourvu que cet esprit existe, mais je ne me place ici qu'au point de vue critique ; je ne considère que les points de vue qui intéressent l'évolution littéraire...

Une seconde circonstance heureuse pour le symbolisme fut la rapidité sans précédents de son développement. A la fin du siècle dernier il se produisit ce fait extraordinaire qu'à la même époque vécurent les représentants des quatre générations littéraires différentes, du Romantisme vieilli, du Parnasse, du Symbolisme et même du mouvement

postérieur au symbolisme qu'il serait difficile de désigner par un nom. Ce fut un véritable bonheur pour les disciples du symbolisme. En effet, ils n'avaient pas matériellement le temps de faire oublier leurs prédécesseurs (comme en quelque sorte les classiques, comme les romantiques). Un jeune auteur, alors, très individualiste, puisque nous sommes déjà à la fin du siècle le plus individualiste, pouvait très bien, et avait l'occasion de penser non seulement d'après ce qu'il avait reçu des auteurs antérieurs, mais selon tout ce qu'il planait autour de lui. Cette génération se trouva être la plus vaste et la plus large de toutes par la sincérité des caractères, des tendances et des connaissances. Aucune école, aucun groupement n'eût possédé assez d'étendue pour contenir un tel ensemble d'aspirations sous la même étiquette. On a vu les poètes les plus jeunes ou adopter tout entier et de toute leur foi le symbolisme, ou se retourner vers Baudelaire, Gautier, voire même Musset ou encore comme Moréas s'éprendre du classicisme, ou enfin se souvenir de Pascal et de son siècle comme Paul Claudel. J'ajoute de plus que la France est devenue l'*alma mater* de tout artiste, de chaque nation se détachent des poètes qui veulent célébrer l'art français. Ils apportent avec le parfum de leur pays, le souvenir de leurs traditions. A Paris tout se mêle, se confond pour la plus grande gloire de la France et de la Beauté.

La plupart de ces écrivains conservent le caractère principal que nous avons noté comme trait caractéristique du symbolisme : la Beauté leur apparaît subjective, et c'est en eux qu'ils la retrouvent.

Une seule objection s'élève contre cette règle,

celle de l'exemple de Signoret. D'ailleurs, selon l'antique formule, le caractère exceptionnel de ce poète nous apporte une confirmation et peut nous servir de *tertium comparationis* pour limiter les autres.

Emmanuel Signoret fut un poète en quelque sorte unique. Il est connu aujourd'hui surtout par sa croyance aveugle en son propre génie et il n'a trouvé qu'un seul admirateur — suffisant il est vrai — M. André Gide. Pourtant sa vanité, comme il le dit lui-même, ne fut que « le magnifique et inoffensif orgueil de son adolescence, ne fut jamais qu'un sentiment de naïve ivresse. L'emportement du sens nouveau qui resplendit et qui chante à de jeunes tempes. Il manifestait la joie de vivre. Parfois il fut sa pudeur et sa préservation. Des petites ambitions ne s'y mêlèrent jamais [1] ».

D'ailleurs puisque personne aujourd'hui ne « sourit » de cette magnifique inscription d'Horace :

Exigi monumentum aere perennius...

pourquoi donc rirait-on de cette autre aussi pure et aussi éloquente :

« Je ne veux pas mourir, la vie est douce et grande ;
J'ai vu sur l'amandier verdir la jeune amande
Et les fruits du pêcher s'enfler comme des seins.
Muses ! vous soutenez mes plus hardis desseins,
Ma parole de feu vous l'avez enfantée
Pour qu'elle soit enfin des races écoutée.

(*Le premier livre des Elégies.* Elégie III).

1. Saint-Gral, n° 17, p. 452.

Ce n'est pas sans dessein que j'ai nommé Horace, Signoret ressemble en effet étonnamment au poète antique. D'abord ainsi que le remarque M. André Gide, il se sentait poète officiel, poète de commande. Ensuite il chantait toujours de soi-même et les villes et les hommes qui l'entouraient sans perdre rien de sa personnalité. Il les chantait parce qu'il les avait sous les yeux et ne ressemblait en rien à un philosophe ni à un penseur. Je n'oublie naturellement pas les préfaces de ses *Statues vivantes* publiées dans la *Revue* dont il était le seul rédacteur, le Saint-Gral, et qui contenaient des appréciations très profondes. Mais Signoret était avant tout né pour décrire. Il était le poète du vers et du verbe. Mort à vingt-huit ans (1872-1900) il n'avait pas encore pu goûter aux passions, plus âgé aurait-il d'ailleurs changé de manière ? Il était beau comme Apollon, il aimait l'architecture simple et pure de ses phrases, le ciel serein et bleu ou la fureur des tempêtes. Nulle part peut-être on ne trouvera de vers aussi purs, aussi *latins* que dans son œuvre ceux-ci par exemple :

Tremblez sur deux mers, belles strophes confuses,
Comme oscille un brouillard au clair des nuits d'été.

Ou bien :

En flots brûlants tombait mon âme de mes yeux
Et ce voile des pleurs me cachait les rivages.

Toute sa poésie se résume dans ce pur sonnet : *le Vase antique.*

Les sonnets sont un vase antique
Par la main des Heures sculpté
Mélodieux et sympathique
Il luit pour l'immortalité.

A chaque anse un corps athlétique
Brille en sa pure nudité
Et dans son ventre d'or plastique
Un monde neuf semble porté.

L'or forme sa brillante écorce
Le fougueux soleil dans sa force
Contre lui brise ses dards

Dans ses fleurs la vendange tonne,
Mais l'emplit de fleurs, et l'automne
Le couvre de ses étendards.

(*La Souffrance des Eaux.*)

Signoret reste une exception en ceci qu'il n'eut pas de prédécesseurs immédiats et qu'il ne recueillit aucune influence directe.

Au contraire, on trouve maintenant toute une longue et forte lignée de poètes méritant d'occuper les premières places et qui essaient de plus en plus de s'écarter du but officiel, du but littéraire pour s'acheminer simplement vers la vie, vers la terre. Ce sera parfois l'antiquité qui leur enseignera la route. Citons en exemple Albert Samain qui ainsi que nous l'apprend son excellent biographe M. Léon Bocquet [1], a commencé par faire des vers parnas-

1. Car Samain est un des rares poètes de notre génération s'il n'est pas le seul qui a eu le bonheur de trouver dans un fin poète un biographe très éclairé.

siens sous la double influence de Sully Prudhomme et de J.-M. de Heredia. Baudelaire et Verlaine furent ensuite ses maîtres. Il devint sous leur influence le poète par excellence de « l'arrière saison », des feuilles sèches, des fleurs fanées.

« Je rêve des vers doux et d'intimes ravages
De vers à frôler l'âme ainsi que des plumages.

Des vers blonds où le sens fluide se délie
Comme sous l'eau la chevelure d'Ophélie.

Des vers silencieux et sans rythme et sans trame
Où la rime sans bruit glisse comme une rame.

Des vers d'une ancienne étoffe exténuée
Impalpable comme le son et la nuée.

De vers de soirs d'automne ensorcelant les heures
Au rite familier des syllabes mineures.

Des vers de soir d'amour énervés de verveine,
Ou l'âme sente exquise une caresse à peine.

Et qui au long des nerfs, baignés d'odeurs câlines
Meurent à l'infini de pâmoisons falines
Comme un parfum dissous parmi des tiédeurs closes.

Voiles d'or et panissim, amorose...
Je rêve de vers dont meurent encore des roses

(*Au jardin de l'Infante.*)

D'ailleurs presque tout ce recueil intitulé *Au Jardin de l'Infante* (1893) marque la même préoccupation.

Il en ira un peu de même avec Charles Guérin, ce « poète du crépuscule » comme le nommé Rémy

de Gourmont, dans ses *Fleurs de Neige* (1893), dans son *Art parjure* (1894), même encore dans *le Cœur solitaire* (1896).

Albert Samain, sous l'influence des poètes antiques de la Grèce, retourna bientôt vers la vie multiple et frémissante, *Aux Flancs du Vase* (1898), *le Chariot d'or* (paru après sa mort en 1901) sont la célébration de la vie, de la vie tout simplement. L'auteur peut donner des noms anciens aux personnages, ce n'est que de la vie actuelle qu'il parle ; ce n'est qu'elle qu'on sent palpiter à travers son œuvre villageoise ou champêtre. Et Mylène ou Xanthis est bien une fille d'aujourd'hui, quelle femme ne reconnaîtrait son image en elle? L'antiquité voulue des noms n'est pas autre chose qu'un acte de reconnaissance de Samain envers les maîtres qui le mirent sur sa voie.

Chez Charles Guérin le but de l'œuvre n'est plus de décrire les choses d'aujourd'hui ; ce poète n'a d'autre volonté que de mettre le plus d'humanité possible dans les sentiments qu'il exprime :

Je voudrais être un homme, or rien dans mes poèmes
Ne répond aux sanglots de la détresse humaine...
Hélas! je voudrais vous offrir en écho
Le livre où chaque amant revivrait ses baisers
Et puisqu'au fond tout est des mots, rien que des mots
Savoir au moins les mots divins qui font pleurer.

(*Le Cœur solitaire.*)

Le Semeur de cendres (1901) et *l'Homme Intérieur* (1905) témoignent de sa longue poursuite du sentiment humain, poursuites qui l'amèneront à un retour vers le catholicisme dont les chaînons

sont marqués par des véritables chefs-d'œuvre tel le poème consacré à Francis Jammes, tel celui qui commence par ces mots : « On trouve dans mes anciens vers... » (*L'Homme intérieur.*)

Paul Fort puise son inspiration poétique au cœur même de la nature, non pas considérée cependant d'un point de vue panthéistique, non pas vue à travers une philosophie, mais sentie par un jeune homme se plaisant aux promenades dans le bois, avide de surprendre le cri de la perdrix, la tache rousse de l'écureuil entre les branches vertes des chênes ou bien, sur les rivages, le chant nostalgique des marins.

« Je ne veux plus chanter plus haut que ma musette, ni chanter plus haut qu'à mon berceau d'osier. Je ne veux plus chanter plus fort que l'alouette et qu'au seuil du matin le millet des cloches. Ne plus chanter plus fort que la pluie sur les feuilles. »

Tout dans sa poésie concourt à le rapprocher de la nature, des forêts, des animaux, de la tristesse, de la peine, de l'amour irréfléchi des bêtes. Ses œuvres préférées seront ses *Ballades* (1897), qui racontent tour à tour *les Champs, la Mer, les Saisons, l'Orage*; et lorsqu'il mettra en scène *Louis XI, Coxcomb ou l'homme tout nu tombé du Paradis* (1906), ce qu'il cherchera toujours dans ses personnages, rois ou demi-dieux, ce sera la nature simplement humaine.

Il compose maintenant des paysages de France, qui doivent être la synthèse de la nature. C'est la simplicité qui fait la beauté de ses petits poèmes.

Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours,
Ils l'ont portée en terre, en terre au point du jour

Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en ses atours
Ils l'ont couchée toute seule, toute seule en son cercueil
Ils sont rev'nus gaiement, gaiement avec le jour
Ils ont chanté gaiement, gaiement. Chacun son tour
Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours
Ils sont allés aux champs, aux champs comme tous les jours.

(*Ballades au Hameau.*)

Pour que mieux ressortent sa volonté et son goût pour la simplicité, il a inventé une nouvelle forme poétique qui tient à la fois des vers et de la prose, mais où l'on trouve plus de rythme que dans les poèmes en prose ordinaire. « J'ai cherché un style pouvant passer au gré de l'émotion, de la prose au vers et du vers à la prose : la prose rythmée fournit la transition, le vers suit les élisions naturelles du langage. Il représente comme prose tout genre d'élision disparaissant sous cette forme. La prose, la prose rythmée, le vers, ne sont plus qu'un seul instrument gradué [1]. » Paul Fort entend que la forme conserve une simplicité naturelle et concorde absolument avec le sentiment. Citons en exemple un de ses derniers poèmes qui semble confirmer sa théorie.

« Paresse matinale. »

« J'écrivais le chant pur de la France, mon chant même c'est le pays... Mais j'ai trop joué des hochets bleus, agités sous mes lèvres, que sont les yeux que j'aime. J'y pense encore. Il faut que je m'exerce un peu.

« Chantons Nemours. D'abord oui, ce chant de

1. Avertissement du *Roman de Louis XI.*

cristal que chante à sa blancheur les perles matinales, roulant des moulins d'eau sur l'ombre du canal. J'ai trop joué de nos pleurs dans cette nuit fatale.

« Irai-je dire au vent d'aurore en folle fuite : « les « girouettes d'argent de Nemours te résistent. On « n'effeuille pas Nemours comme une marguerite. » J'ai trop joué d'une fleur que j'effeuillerai trop vite.

« Du moins chantons les toits, les doux clochers à voir quand l'aurore s'y pose avec ses rouges-gorges ; chantons l'astre affolé qui tourne dans la forge. J'ai trop joué de mon cœur enflammé par l'amour. »

(*Ile de France*, *Nemours.*)

*

« J'aurais pu imiter le style de Flaubert ou celui de Leconte de Lisle et faire, comme un autre, un poncif. J'ai fait des vers faux et j'ai laissé de côté ou à peu près toute forme et toute métrique. Mon style balbutie, mai j'ai dit une vérité... Je ne veux blâmer ni prôner ma façon de faire, mais ce que j'affirme, c'est ma haine des écoles, ma tolérance, mon amour de la vérité et ma pitié de ce lieu commun qui est le cœur de l'homme. Pour être vrai, mon cœur a parlé comme un enfant [1]. » Par ces paroles Francis Jammes définit sa poésie tout entière mieux que nous ne le pourrions faire. Avec lui on atteint à la nature la plus simple, à la simplicité la plus naturelle. Tout est simple, tout est naturel chez lui, prosodie, forme, langue. Jammes ne fut pas conduit là par une évolution intime ; il

1. Préface de *Vers*.

était né tel avec son amour pour la jeune fille et l'enfant qui s'amuse sur le gazon au soleil. Il ne veut pas que la poésie lui obstrue le chemin vers la simplicité et partout on le voit se plaindre et prier :

laissez-moi, ô mon Dieu continuer la vie
d'une façon aussi simple qu'il est possible

(*Prière pour être simple.*)

Pour être « plus naturel » il tend même à se libérer de tout souci littéraire de forme :

Mon Dieu, ayant chassé de mon cœur les scrupules
littéraires et autres, faites que je n'oublie
et que je sois pareil à une humble fourmi
qui creuse sagement son trou dans le talus.

(*Prière pour se recueillir.*)

Ces vers ne sont ni des vers libres, ni des vers réguliers, ce sont des vers de Jammes. Jammes écrit en n'observant d'autre rythme que les battements de son cœur. Il ne connaît pas d'autres sujets que la campagne, l'amour pur, la jeune fille naïve. Car dit-il encore dans des vers qui comptent parmi les plus beaux de la poésie française d'aujourd'hui :

Je ne veux pas d'autre joie, quand l'été
reviendra, que celle de l'année passée.
sous les muscats je m'asseoirai
au fond des bois qui chante de l'eau fraîche,
j'écouterai, je sentirai, verrai
tout ce qu'entend, sent et voit la forêt.

Je ne veux pas d'autre joie quand l'automne
reviendra, que celle des feuilles fanées
qui râcleront les coteaux où elles tombent
que le bruit sourd du vin neuf dans les tonnes,
que les ciels lourds, que les vaches qui sonnent
que les mendiants qui demandent l'aumône.

Je ne veux pas d'autre joie quand l'hiver
reviendra que celle des cieux de fer,
que la fumée des grues grinçant en l'air,
que les tisons chantant comme la mer
et que la lampe au fond des carreaux verts
de la boutique où le pain est amer.

Je ne veux pas quand revient le printemps
d'autre joie que celle de l'aigre vent
que ces pêchers sans feuilles fleurissant
que les sentiers boueux et verdissants
que la violette et que l'oiseau chantant
comme un ruisseau d'orage se gorgeant.

(JEAN DE NOARRIEU. *Chant premier.*)

Toute son œuvre sera ainsi *le Deuil des Primevères* (1900), *la Jeune Fille Nue* (1899), *l'Eglise habillée de feuilles* (1906), *de l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898) jusqu'à *Ma fille Bernadette* parue récemment. Jammes qui autrefois n'a subi d'autre influence que celle de J.-J. Rousseau et du *Paul et Virginie* accueille depuis quelque temps avec amour l'inspiration de l'Église moyenâgeuse et en particulier des *Fioretti* de Saint-Francois d'Assise. Il veut réellement dépouiller de tout ornement sa poésie et être le « pauvre du bon Dieu ». Quelqu'un qui lirait seulement les dernières de ses œuvres comme *Ma fille Bernadette* ou *Journal d'un*

simple (paru au mois de janvier et février dans *Paris-Journal*) pourrait trouver sa simplicité exagérée et précieuse. Mais il est impossible de détacher et juger séparément une page de Jammes, car comme dit Gide « on ne peut pas avec ses livres restreindre sa louange ou limiter son blâme ; autant ne les aimer pas du tout que ne les aimer qu'à demi. Sitôt que l'on veut critiquer, on hésite ; défauts ou qualités se fondent, il n'y a plus défaut ni qualité. Sitôt que l'on veut louer, il faut louer Francis Jammes. Dès qu'on se laisse aller à lui, il semble que lui seul soit poète [1] ».

Jammes a fait l'école ; mais l'imitation de la simplicité entraîne le pastiche. Seule Mme de Noailles a su se rapprocher de lui sans se dépouiller de son originalité, mais c'est parce qu'elle n'a rien sacrifié de son tempérament de Roumaine, c'est parce que dans le même genre d'idées, elle avait quelque chose de neuf à créer.

Ses poésies *Le Cœur Innombrable* (1904), *l'Ombre des Jours* (1902), *les Eblouissements*, sont simples et claires par la pensée, mais non par l'exubérance des métaphores et par la sonorité du verbe. La plus grande qualité que je reconnaisse à son œuvre est celle-ci, qu'en écrivant, l'auteur a su rester femme ou peut-être « la Femme ». Généralement, les femmes dès qu'elles écrivent s'efforcent d'avoir une plume d'homme. Le mérite de Mme de Noailles grandit d'avoir résisté à cette tentation et de nous avoir donné ainsi un sentiment nouveau et

1. *Prétextes,* Mercure de France, 1903, p. 239 et 240.

cher. Toute sa nature riche de femme apparaît dans ses vers.

« J'écris pour que, le jour où je ne serai plus
On sache comme l'air et le plaisir m'ont plu,
Et que mon livre porte à la foule future
Comme j'aimais la vie et l'heureuse nature.

Attentive aux travaux des champs et des maisons
J'ai marqué chaque jour la forme des saisons,
Parce que l'eau, la terre et la montante flamme
En nul endroit ne sont si belles qu'en mon âme.

J'ai dit ce que j'ai vu et ce que j'ai senti
D'un cœur pour qui le vrai ne fut point trop hardi,
Et j'ai eu cette ardeur, par l'amour
Pour être après la mort parfois encore aimée.

Et qu'un jeune homme alors, lisant ce que j'écris
Sentant par moi son cœur, ému, troublé, surpris,
Ayant tout oublié des épouses réelles
M'accueille dans son âme et me préfère à elles.

(*L'Ombre des Jours.*)

Il convient de rappeler ici — en passant — l'œuvre poétique d'Henri Bataille, qui, aujourd'hui grand auteur dramatique, a débuté comme poète par un joli recueil de vers *Le Beau Voyage* (paru seulement en 1904). Comme en l'œuvre de Jammes qui peut-être ne l'influença pas on y trouve une grande simplicité et un grand amour de la vie calme, en plus d'une certaine nostalgie, d'une vague tristesse provenant de souvenirs et de lassitude.

Nous voilà donc enfin parvenus à ce moment où la vie triomphe où règnent la nature et la simplicité. « Toutes choses sont bonnes à décrire — dira Jam-

mes — lorsqu'elles sont naturelles. Mais les choses naturelles ne sont pas seulement le pain, la viande, l'eau, le sel, la lampe, la clé, les arbres, et les moutons, l'homme et la femme et la gaieté ; il y a aussi parmi elles des cygnes, des lys, des blasons, des couronnes et la tristesse [1]. »

Nous nous trouvons en présence de deux écoles, qui pour avoir compris la vérité de la nature veulent y revenir. La première est « l'humanisme » dont M. Fernand Gregh fut le fondateur. Charmant poète, d'une forme absolument pure et claire, de sentiments tranquilles mais très profonds, il voulait se rapprocher de l'homme et le sentir. « Poètes, chantons la vie, c'est notre vraie façon à nous d'y collaborer. Accomplissons notre tâche sur la terre qui est d'inscrire en des paroles belles le rêve que fait l'homme à ce moment du temps qui finit pour le transmettre à ceux qui nous succèderont... Poètes d'aujourd'hui et de demain, soyons des hommes [2]. »

L'humanisme cependant n'a pas réussi à durer, c'est à peine s'il a existé, en dehors des belles œuvres de son théoricien.

Tout autre fut la destinée du *naturisme*, fondé par le fougueux Saint-Georges de Bouhélier, en collaboration avec Michel Abadie, Maurice Le Blond, Georges Pioch, Albert Fleury et Eugène Montfort. Ces jeunes hommes voulaient aussi rompre avec les expertes combinaisons sentimentales ou lexicographiques. « L'art de demain, disaient-ils, se

1. Un manifeste littéraire de Francis Jammes. *Mercure de France*, mars 1897.
2. Manifeste paru dans *le Journal*, 3 décembre 1896.

distinguera surtout par l'absence presque totale de ces techniques prétentieuses et subtiles, et la pensée ne se prendra plus aux labyrinthes ombreux de la phraséologie [1]. » Par ailleurs ils ajoutaient qu'ils voulaient que l'on fût « théorique [2] », et que les quatre éléments de la poésie devaient être « le Paganisme, la Chrétienté, le Génie national et le mouvement scientifique [3] ».

M. Saint-Georges de Bouhélier fit paraître un grand nombre d'œuvres, qui semblaient promettre beaucoup : *l'Annonciation* (1894), *la Vie Héroïque* (1895), *Discours sur la mort de Narcisse* (1895) On trouve dans ces premiers livres une exubérance et une jeunesse, une foi, une vivacité d'images qui, certes, prouvent un grand talent. Cependant les livres postérieurs *La tragédie du nouveau Christ* (1901) ou *la Porte Noire*, ont causé une légère déception.

La dernière en date des écoles poétiques est l'*intégralisme* dont le manifeste fut publié par la *Revue Bleue* du 15 janvier 1904. Il fut rédigé par M. Adolphe Lacuzon et contresigné par MM. Sébastien-Charles Lecomte, Jean Vannoz, E. Boschet, Cubelier de Reynoz. La création poétique est une réintégration, non une synthèse, y lit-on. Et les rédacteurs ajoutent : « Nous voulons exprimer la vie humaine en fonction de l'humanité tout entière, et notre individualité en fonction de l'univers comme de l'inconnaissable. » C'est une conception très

1. Maurice Le Blond : *Essai sur le naturalisme*. Mercure de France, 1896, p. 22.
2. Manifeste paru au *Figaro* le 10 juin 1897.
3. Maurice Le Blond, *op. cit.*, p. 27.

large de la poésie et qui force les poètes à se mêler à la science et à ne pas rester étrangers aux grandes passions qui agitent l'humanité. Cette nouvelle école aura-t-elle une longue durée ? On ne peut guère le présager. Tout ce qu'il est possible de dire c'est que, de tous ces écrivains, seuls Lacuzon et Sébastien-Charles Lecomte ont prouvé qu'ils étaient de grands poètes. Le premier a publié : *l'Eternité* (1907), *Nos Colloques* (1906) ; le second : *l'Esprit qui passe* (1897), *le Bouclier d'Arès* (1897), *la Tentation de l'Homme* (1902). On rencontre là de belles pages, d'une métrique très pure, presque parnassienne. Cette poésie a l'air de ressembler un peu à celle de Leconte de Lisle. On ne peut pourtant pas dire qu'elle se soit trop laissé influencer par elle [1].

Il est temps maintenant que je parle de Paul Claudel. C'est un nom presque absolument inconnu du grand public ; on ne le trouve nulle part dans les journaux ou dans les grandes revues. Les anthologies les plus complètes ne le mentionnent pas. Claudel serait-il un méconnu ? Non, certes : il est même célèbre, si l'on entend le mot célèbre de la même façon que Baudelaire quand il parlait d'Aloysius Bertrand, car les plus fins esprits de ce temps le nomment un maître et l'honorent. André Gide, Francis Jammes, Elémir Bourges, en effet,

1. J'ai passé assez rapidement sur ces poètes de la jeune génération. Je ne les cite ici que *pro beneficio inventari*, car, pour savoir s'ils ont ajouté quelque chose à l'évolution littéraire, il faudrait, à défaut du recul de temps, qu'ils s'affirmassent un peu plus. La plupart, en effet, ayant débuté il n'y a que très peu de temps n'ont pas eu encore l'occasion de montrer tout ce qu'ils peuvent faire.

voient en Claudel l'égal des plus grands. Charles-Louis Philippe tressaillait à son seul nom, et disait : — Il est grand comme Dante. — D'où vient donc que quand on rencontre quelqu'un on ne peut pas lui dire : Savez-vous que nous avons un grand génie égal à Dante : C'est Claudel ?... Claudel c'est le plus grand génie vivant. Il a tout recréé l'ancien et le moderne. Ce qu'il fait est royaliste, catholique. Qu'importe ! Il est tellement grand qu'on n'éprouve pas le besoin de le contredire. Il est en quelque sorte comme un élément. Il semblait qu'il y avait Tolstoï et Ibsen. Eh bien ! non, il y a Claudel. Il est extraordinaire que nous le connaissions si peu. Il y a à peine trois cents personnes qui connaissent le plus grand écrivain d'aujourd'hui. Les écrivains eux-mêmes ne le connaissent pas [1]. »

L'Allemagne cependant le connaît déjà depuis longtemps grâce aux admirables traductions de cet étonnant Franz Bley qui est un grand artiste lui-même et qui lui attira les esprits les plus fins d'au delà des frontières.

Le cas de Claudel est celui de Villiers de l'Isle Adam, de Verlaine et de Bourges.

Je voudrais ici, selon mes humbles forces, commenter son œuvre et dire son évolution.

Son adolescence s'est écoulée à l'époque où le symbolisme triomphait (je ne connais pas Claudel, je ne sais rien de sa vie, et tout ce que je dis ici de lui, je l'écris d'après les rares indications qu'on m'a données ou bien que j'ai puisées dans ses œuvres). Tandis qu'il suivait les cours de l'Ecole des

1. *La littérature contemporaine*. Enquête de le Cardonnel et Velay, p. 169.

Sciences politiques, rue Saint-Guillaume, il dut s'intéresser beaucoup aux lettres. Il semble avoir lu tout ce qui paraissait alors, il a connu certainement beaucoup de symbolistes de la seconde génération. Mais il n'a pas pris part à leurs discussions, il s'est borné à les écouter seulement, sa fonction ayant toujours été de penser. Ensuite, entré dans les consulats, il est parti pour l'Extrême-Orient, il a visité les Indes, le Japon et, comme l'on sait, il a vécu longtemps en Chine à Foutchéou. Ce n'est que depuis très peu de temps qu'il habite à Prague en Bohême où le retiennent les nécessités de son service.

Il s'est pénétré pendant de longues années de la culture la plus ancienne et, j'en suis certain, il a étudié profondément la philosophie des pays où il est passé, mais encore plus des grands écrivains européens. On sent dans son œuvre la connaissance profonde de la Bible, des grands tragiques grecs (la première œuvre qu'il a publiée fut en effet une traduction de *l'Agamemnon* d'Eschyle. (Foutchéou, 1896). En même temps, il se penchait sur Pascal et Spinoza, sur Shakespeare. Parmi les philosophes modernes il semble que Schopenhauer, Hartmann et Nietzsche furent souvent feuilletés par lui. Puis vint le tour des docteurs de l'Eglise, de saint Augustin, de Tertulien et des Messieurs de Port-Royal. Toute la littérature depuis ceux-ci jusqu'aux temps les plus modernes — en dehors du seul Gœthe — semble ne pas avoir existé pour lui. Mais avant tout, Claudel doit avoir pensé énormément.

Sa première œuvre : *Connaissances de l'Est* (1900) c'est la préparation, l'apprentissage. Ce sont des

notes qu'il a prises au cours de ses voyages, des réflexions et des pensées, mais j'en parlerai seulement tout à l'heure. Ce qu'on doit le plus admirer chez lui, c'est le style qui possède une maîtrise, qui est d'une nouveauté étonnante. Il l'a tout de suite amené à maturité et ne l'a pas changé depuis.

Claudel est clair dans un langage classique et pur. Il a beau avoir le souci de la musique, il ne sacrifie jamais la pensée et la clarté à la *phrase* comme ont fait beaucoup de symbolistes. Il prend le symbole dans le sens « de comparaison esthétique », il l'emploie comme les primitifs, pour éclaircir ce qu'il veut dire. Dans son cerveau, qui n'est rempli que de grandes pensées et de grandes passions, il ne trouve que des comparaisons simples et naturelles ; il ne les recherche pas, elles lui viennent spontanément, parce qu'elles sont simples. Et c'est la raison de leur beauté. Quand il parle par exemple du cocotier, il le compare naturellement à l'homme. « Tout arbre chez nous se tient debout comme un homme, mais immobile, enfonçant ses racines dans la terre, il demeure les bras étendus. Ici, le sacré banyan ne s'exhausse point unique : des fils en pendent par où il retourne chercher le sein de la terre semblable à un temple qui s'engendre lui-même. Mais c'est du cocotier seulement que je veux parler.

« Il n'a point de branches ; au sommet de sa tige, il érige une touffe de palmes.

« La palme est l'insigne du triomphe, elle qui, aérienne amplification de la cime, s'élance, s'élargissant dans la lumière où elle joue, succombe au poids de sa liberté (*voilà le vrai symbole, où, sous*

une apparence claire et bien ordinaire, il y a tant de pensées et une si forte sensibilité). Par le jour chaud et le long midi, le cocotier ouvre, écarte ses palmes dans une extase heureuse, et, au point où elles se séparent et divergent, comme des crânes d'enfants, s'appliquent les têtes grosses et vertes des cocos. C'est ainsi que le cocotier fait le geste de montrer son cœur. Car les palmes inférieures, tandis qu'il s'ouvre jusqu'au fond, se tiennent affaissées et pendantes, et celles du milieu s'écartent de chaque côté tant qu'elles peuvent et celles du haut, relevées comme quelqu'un qui ne sait que faire de ses mains ou comme un homme, qui montre qu'il s'est rendu fort, cherche lentement un signe [1]. »

Les comparaisons de Claudel ne sont pas cherchées, mais naissent toutes seules. Plus il va et plus ses comparaisons gagnent en splendeur.

Quelqu'un m'a dit une fois, comme argument contre Claudel, qu'on retrouve toute la beauté de sa langue dans la Bible. Mais cela n'est-il pas à son honneur ? N'y a-t-il pas un grand mérite à rendre vivant et neuf ce qui fut écrit voilà des milliers d'années ? Les images de Racine on les retrouverait dans Sénèque, et celles de Gœthe dans Eschyle. D'ailleurs Claudel n'imite pas la Bible, car cela serait ridicule : il subit son influence ainsi que les grands génies de la Renaissance et de l'Humanisme subissent celle des chefs-d'œuvre immortels où ils vont puiser.

1. Notez bien que je ne choisis nullement cette citation, c'est le premier poème qui commence *la Connaissance de l'Est*.

Un jour on a demandé à Claudel : « Quel est le rôle du poète dans la cité ? » Il a répondu : « Je pense qu'il a une utilité non pas spéciale, comme un boulanger, mais générale, comme une horloge, par exemple. Penseur il a charge de penser et écrivain d'écrire pour le public, pour le peuple (*pour* signifiant *à la place de*). On écrit toujours à quelqu'un, l'écrivain est celui qui n'écrit à personne [1]. » Quand il s'exprimait ainsi il n'entendait pas dire qu'il voulait « aller au peuple, faire de l'art *démocratique* ». Le peuple qui ne sait pas ce qu'il sera ne peut pas comprendre ce qu'il est. Ce que Claudel voulait dire c'est qu'il faut que l'écrivain évite tout ce qui ne vaut que par un caractère personnel (qu'on se rappelle Flaubert) : les futilités charmantes de l'amour, la passion de tel homme pour telle femme, la vie de celui-ci, les malheurs de celui-là. Il veut qu'il exprime le sentiment de toute l'humanité et les aspirations qui doivent la mener. (Je me rappelle Gœthe et *Faust*). Il ne veut pas qu'on fasse de l'analyse qui spécifie, il veut généraliser tout pour retrouver la source de tout. Car, dit-il, « tout mouvement est d'*un* point et non pas *vers* un point. C'est de lui que part le vertige [2] ». Et voilà comment il considère le nouvel art poétique et la logique. Elle doit être, « comme la syntaxe qui enseigne l'art de les assembler (*les différents mots*) et celle-ci est pratique devant nos yeux par la nature même. Il n'est science que du *général*, il n'est création que du particulier. La métaphore, l'iambe fondamental

1. Le Cardonnel et Vellay, *op. cit.*, 170, 171.
2 *Art poétique*, p. 52.

ou rapport d'une grave ou d'une aiguë, ne se joue pas qu'aux feuilles de nos livres ; elle est l'art autochtone employé par tout ce qui naît. Et ne parlez pas du hasard. La plantation de ce bouquet de pins, la forme de cette montagne n'en sont pas plus l'effet que le Parthénon ou ce diamant sur qui vieillit le lapidaire à l'user, mais le produit d'un trésor de desseins certes plus riche et plus savant. Je comprends que chaque chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres. Quand j'aurai démontré tous les organes d'une plante ou d'un insecte, je ne saurai pas tout encore, pas plus que je ne saurais tout du *Misanthrope* ou de *l'Avare* par leur découpure sur le décor ». Il faut donc généraliser. En suivant son évolution Claudel dira bientôt : « Tournons donc, comme la religieuse Chaldée nos yeux vers le ciel absolu où les astres en inextricable chiffre ont dressé notre acte de naissance et tiennent greffe de nos pactes et de nos serments [1] ».

C'est parce que Claudel est un esprit qui pense beaucoup, qui médite et qui se demande toujours le *pourquoi ?* des choses — qu'il généralise.

C'est dans *L'Arbre*, jusqu'ici son ouvrage principal avec le *Partage de Midi*, qu'il a réalisé ce qu'il a voulu. *L'Arbre* constitue un recueil de cinq drames où l'auteur imprime une forme immortelle aux grands mobiles et aux principales questions qui passionnent l'humanité.

La Tête d'Or nous dit l'histoire du héros qui est grand et qui veut réaliser sa grandeur. Par sa

1. *L'Art poétique, passim.*

force il entend dominer tout et c'est par sa force qu'il y réussit. Il ne tombe que devant la mort et devant la lâcheté de la foule qu'il s'est acquise. Depuis *Faust* on n'a jamais vu un dessein aussi grand mené à sa fin. Les sentiments de ceux qui gouvernent et veulent gouverner, du peuple et de ses meneurs y sont exprimés. L'âme du héros mais nullement du surhomme de Nietzsche, se trouve dessinée avec une précision exacte.

Il se peut que mes paroles paraissent exagérées, cependant je ne peux rien citer sans les appuyer car il me faudrait citer tout le livre. Qu'il me soit permis néanmoins de reproduire quelques bribes du discours que le héros Tête d'Or, prononce après avoir délivré la ville, lorsque le roi lui abandonne sa couronne et le peuple lui confère le gouvernement absolu :

« Vous avez vu ce que j'ai fait. Je le dirai cependant afin que vous puissiez contredire.

« Je dis que cet État était comme un lien sans maître, comme une maison que les larrons eux-mêmes ont laissée, enlevant les serrures. Oh Roi ! ils t'ont laissé seul dans ton pays et les vieilles femmes menaient paître leurs chèvres dans ton jardin. Toutes choses étaient mises en tas et eux, comme des lâches, ils levaient les mains en l'air.

« J'ai paru sur la place publique. J'ai paru dans la région abîmée, chez le peuple flétri, ramenant l'énergie et l'espérance. Et je portais l'ordre dans ma bouche. Et celui qui sommeillait a entendu la voix du chef et il en a tressailli, tel que l'accent de la trompette, telle que la parole qui fuit !

« C'est ainsi que j'ai rassemblé mon armée au-

tour de moi. J'ai conçu et j'ai exécuté. J'ai terrassé l'ennemi et je lui ai arraché le glaive de son poing. J'ai tué le lion qui se jetait sur nous pour nous.

« Voilà ce que j'ai fait.

« Que me donnerez-vous donc enfin, que je ne demeure point sans récompense. Que me donnerez-vous, que vous ne teniez de moi...

« Je demande tout... Je veux régner... (*Il tue le roi et ensuite jette son épée à qui l'osera frapper, personne ne bouge.*)

« Voyez-moi, je suis seul et désarmé. (*Pause.*)

« Ne dites-vous rien, maintenant? Je vous le dis, vous ne pouvez rien, et en voici la raison :

« Parce que vous êtes des lâches et la flétrissure d'une triple dégradation est sur vous. Et la première est l'ignorance par laquelle vous ne pouvez pas répondre oui ou non : mais vous restez bouche béante et comme des hommes égarés. Et la seconde est la femme sur qui pèse la malédiction ; et elle est faite pour rester à la maison et pour se soumettre sous la main forte et sage ; mais de la femme vous avez fait votre maîtresse. Et la troisième est l'esprit de parole et de langue.

« Mais je lâcherai sur vous une autre langue, insatiable, irrésistible, j'établirai le glaive sur vous, le glaive qui perce et qui sépare, le glaive qui pénètre et qui poursuit !

« O imbécillité ! ô inertie ! charge énorme des hommes ignorants, voici que je me suis levé. Vous étiez couchée sur moi comme une nourrice qui s'est étendue sur le corps de l'enfant mais je me suis levé et je l'ai jetée par terre. Et le monde m'écrase, mais je prévaudrai contre lui.

(*Il marche d'un air terrible au travers de la salle, puis s'arrêtant, il se tourne vers eux.*)

« Au nom de la mer ! Par la tragique naissance de cette journée, par l'orage dont les montagnes et les pyramides au-dessus des faubourgs désolés arment le Sud, faisant injure au ciel sanglant !

« Par le retentissement du tonnerre et le poumon sulfureux de la foudre rose ! Par l'attelage des vents qui traînent leur route sur la masse bondissante des mugissantes forêts ! Par l'hiver du vent qui courbe les arbres, chasse les mondes de nuages, crible de sable les fanes brulées des pommes de terre et de la neige aveuglante ; et de la pluie haute, infinie qui fusille les routes et les buissons et les merles et les labours.

« Par la tranquillité de l'air obscur, par les apparitions armées dans la nuit des sapins.

« Par la violence de l'incendie et de l'inondation irrésistible ! Par le tourbillon ! par le silence ! Et par toutes les choses terribles ! A la fin, vous qui êtes là ne reconnaîtrez-vous pas qui je suis ?...

« Je ne suis pas venu comme l'humble dieu de la soupe, bienveillant, clignant des yeux dans la vapeur de la viande et du chou. Pousse un cri âpre mon âme, élance-toi en avant ! Je vous propose de vous laver de votre honte et vous laver de votre bassesse.

« Vous êtes ici à l'étroit et je vous propose de sortir et de vous avancer vers le monde, vous étant rangés par lignes et par colonnes, afin de connaître le monde universel et de vous y réunir effectivement par la force et par la possession. »

L'Echange expose le drame sinon conflit de la passion de l'amour simple et de l'argent. *Le Repos*

du septième jour donne une réponse à la question mystique du mal sur la terre *la Jeune fille Violaine* narre l'histoire de l'éternelle Cendrillon. Elle énonce cette vérité qui est la grande découverte de la génération actuelle que l'homme ne fait pas toujours le mal, par sa faute mais parce que la vie l'y force.

Claudel est un penseur et un solitaire. Appuyé sur Pascal et sur les anciens, il retourne maintenant à la source dont il a parlé, à cette foi raisonnée, et qui est par cela même intransigeante, presque janséniste. *La Ville* nous montre l'humanité qui après avoir détruit la religion la retrouve. Ici Claudel puise sa foi dans l'histoire, dans l'homme et dans sa nature. Plus tard avec *la Connaissance du monde* il la puisera dans le mot et dans l'art.

Le couronnement de la première de son œuvre s'accomplit dans ses *Hymnes* et dans le *Magnificat* qu'il vient de faire paraître en revue. Il est trop tôt encore pour en parler ici.

Claudel est le seul de tous les écrivains modernes, qui du symbole soit arrivé à la compréhension de son sens, c'est à force de largeur et d'élévation que sa pensée devient objective. Elle est toujours un reflet de lui-même, mais à force d'aspirer le plus possible vers l'humain, il la rend générale et généralisatrice.

*
* *

Je note ici les noms de Jules Romain, de Ricciotto Canudo et de Mme Valentine de Saint-Point, comme de jeunes poètes, qui ayant débuté il n'y a pas longtemps promettent déjà une grande gloire.

CHAPITRE XIII

De la sensibilité égotiste et de la sensibilité altruiste

Les symbolistes se penchaient sur leur *moi*, et regardaient le monde à la faveur de la lumière qu'ils projetaient eux-mêmes. Ils décrivaient leurs propres impressions, ou les causes de ces impressions. Comme autrefois les écrivains, à force de regarder les larmes développèrent en eux le sentimentalisme ; de même à force de scruter toujours les sentiments qu'ils ressentaient de l'extérieur, les symbolistes furent conduits à se retrouver partout, à ne regarder qu'eux-mêmes, à ne s'intéresser qu'à eux-mêmes qu'ils retrouvaient jusque chez autrui. D'où ce résultat : un raffinement extrême de la sensibilité.

Mais on le verra, le poète d'*aujourd'hui* n'a plus le temps d'étudier longuement sa sensibilité. Il la néglige donc, étant donné qu'on ne peut justement l'étudier que longuement. C'est parce qu'ils inclinaient, comme quelqu'un l'a dit, à faire de l'art pour la Beauté, c'est parce qu'ils étaient, pour la plupart des solitaires, que les symbolistes ont dédaigné de regarder le voisin et qu'ils n'ont pas

voulu se mettre à sa place, encore qu'on ne puisse les accuser d'impossibilité.

Solitaire, le poète fut forcé de se regarder, et de s'étudier dans sa solitude. D'où son besoin toujours plus impérieux d'analyse, et le raffinement de sa sensibilité. L'excès de solitude et d'analyse est le point de départ de la sensibilité égotiste, il aboutit à cet état où l'âme ressemble à un arc tellement tendu qu'il faut qu'il se brise, le cas s'est d'ailleurs produit parfois.

A la prédisposition naturelle des symbolistes pour l'analyse et la solitude il faut ajouter l'influence de Benjamin Constant, celle, renaissante de Stendhal, et celle, nouvelle, de Bourget. Amiel disant qu' « un paysage est un état d'âme » a trouvé la meilleure définition qui soit de cette sensibilité très fine, qui se substitue à tout. L'individualité de l'auteur qui en est doué déborde, et lors même qu'il veut raconter quelqu'un, il se raconte toujours. A la longue, par suite d'une analyse continuelle, sa sensibilité devient pure et attentive, comme cette fleur qui par le moindre souffle de vent, effarouchée, referme ses pétales.

La sensibilité altruiste est fort différente. D'abord autre est son origine, ce n'est point de la contemplation de l'art et de soi-même qu'elle provient. En France la souffrance et la pitié l'ont produite, Un précurseur fut ici Jules Vallès, qui, sorti d'un état rude, étranger à l'art, à force de sincérité et de bonne foi, à force de privations et de malheurs est arrivé à l'art. Cette sensibilité ne se recherche jamais dans une autre ; elle essaie de s'oublier et met l'homme qui l'occupe à sa place. Elle est ve-

nue un peu aussi de Russie, des œuvres de Dostoievski et de Tolstoï. Mais, si là-bas elle sort du sentiment de la justice et s'y tient, ici elle a pour base la pitié « qui met en mouvement la terre et les astres ».

Le grand artiste que la sensibilité égotiste a produit, fut Maurice Barrès ; les humbles artistes que la sensibilité altruiste a formés ont été Lucien Jean et Charles-Louis Philippe.

Si on voulait rechercher les influences qui ont guidé Maurice Barrès dans son métier d'écrivain, on n'en trouverait que très peu et de très restreintes : celle de Benjamin Constant, celle de Sainte-Beuve, de *Volupté*, celle de Stendhal et de Bourget, et c'est à peu près tout, je crois. L'ensemble de la phrase écrite, comme il le souhaitait, a fait son style et son métier. Il s'est créé une langue à lui, simple et qui veut d'abord exprimer la pensée. Au début nous trouvons Barrès plus philosophe qu'artiste. En effet, alors, il lisait plutôt que des ouvrages de littérature proprement dite, des livres de philosophie : Auguste Comte, Kant, Fichte, Saint-Simon, Taine, Renan, tels étaient ses auteurs favoris.

La grande préoccupation de Barrès consiste à vouloir se comprendre. Il cherche la solution de ce problème chez les autres, mais il ne peut pas l'y trouver, car il faudrait, comme disait J.-J. Rousseau, un seul médecin pour un seul homme, et les solutions que les autres ont trouvées leur suffisent à peine. Il se retourne donc sur soi-même. Là il trouve déjà presque tout ce qu'il voulait, il trouve

un intérêt énorme et un très profond plaisir à se regarder. Il voit que plus l'analyse est profonde, plus les sensations sont intenses, plus elles font souffrir et plus elles procurent de bonheur car ce qui nous intéresse le plus, ce qui nous impose le plus fortement, c'est nous-mêmes.

Sous l'œil des Barbares (1888) et *Un Homme libre* (1889) telles sont les deux premières étapes de sa vie intime. Il arrive au culte du moi et trouve deux vérités :

« *Premier principe :* Nous ne sommes jamais si heureux que dans l'exaltation.

« *Deuxième principe :* Ce qui augmente le plaisir de l'exaltation c'est de l'analyser.

« *Conséquence :* Il faut sentir le plus possible, en analysant le plus possible [1]. »

(L'art de M. Barrès confirme un peu les théories de l'évolution de l'idée dans la société entière : Sa philosophie est une nouvelle philosophie, cependant dès qu'elle est apparue, tous les gens, avec enthousiasme, ont renversé la leur).

Il se livre donc à corps perdu à la recherche des sensations. « Je suis entré dans le monde du Palais, de la littérature et de la politique, sans certitude, mais avec des émotions violentes. »

Il voyage pour rencontrer d'autres paysages que ceux qu'il connaît ; alors il aperçoit deux choses, que l'action en elle-même ne satisfait pas encore l'homme car elle ne le rend pas heureux ; heureux il ne peut l'être qu'en poursuivant un but extérieur à soi. En s'analysant on se comprend, c'est la

1. *Un Homme libre*, p. 31.

jouissance du moyen. L'analyse n'est qu'un moyen pour accroître le bonheur. La seconde vérité qui lui apparaît c'est qu'à travers tous ses voyages, il ne retrouve toujours que lui-même. Si Venise lui semble belle, c'est que son âme d'amant triste revit en elle. Si Cordoue et Séville l'émeuvent c'est qu'il les doue de sa force ainsi qu'il doue Sparte de son idée. Il s'aperçoit qu'il voit tout à travers son « moi » et que ce « moi » est relié à tous les autres « moi » de sa famille et de sa race, qui, avant lui, ont passé par où il passe : Stendhal, le président des Brosses, Chateaubriand, Napoléon. Son âme est un produit des âmes qui ont vécu avant lui ; elles l'ont faite, elles l'ont formée. « C'est peu dire que les morts pensent et parlent par nous ; toute la suite des descendants ne fait qu'un même être. Sans doute, celui-ci, sous l'action de la vie ambiante, pourra montrer une plus grande complexité, mais elle ne le dénaturera point. C'est comme un ordre architectural que l'on perfectionne ; c'est toujours le même ordre. »

Et, dans *le Jardin de Bérénice* (1891) auprès de cette fière créature, forte de l'instinct de la tradition, ayant compris ces deux vérités, il découvre son but et son bonheur ; il fera de Bérénice morte la compagne nécessaire à la poursuite de la réalisation du traditionalisme, du nationalisme.

Tous ses livres ne seront dorénavant que des livres de combat. *Les Déracinés* (1897), *l'Appel au Soldat* (1900), *Leurs Figures* (1902) seront les romans de l'énergie nationale. *Les Amitiés françaises* (1902), *les Bastions de l'Est* (1905), *Colette Baudoche* (1909) seront ceux de l'énergie

combative [1]. Maurice Barrès par sa sérénité, sa clairvoyance, son énergie et son haut-artisme devint pour les jeunes générations « le maître » dans tous les sens du mot. Tout le monde fut à un moment donné *barresiste*. Il n'est pour ainsi dire pas un jeune écrivain qui n'ait passé par son influence, Mme de Noailles elle-même, la fine et sentimentale poétesse, prouve qu'elle l'a subi quand elle écrit dans *La Nouvelle Espérance* cette phrase qu'elle met dans la lettre d'une amante : « Ce n'est pas vous que j'aime, j'aime aimer comme je vous aime. Je ne compte sur vous pour rien dans la vie, mon bien-aimé. Je n'attends de vous que mon amour pour vous [2]. »

Le roman de l'analyse personnelle et de la sensibilité égotiste, renouvelé par Maurice Barrès, a certainement beaucoup influencé son époque et forma des disciples et des imitateurs nombreux. Cependant il ne pouvait pas donner naissance à un genre nouveau, à une école. Tous ceux qui se rattachent à Barrès, ne se rattachent à lui que par les idées, que par sa philosophie (non par sa forme personnelle). C'est que pour écrire un roman ou on ne sort de soi que pour y rentrer toujours, ou on ne fait que raconter sa vie la plus intime ; il ne suffit pas seulement d'avoir du talent, il faut être doué d'une personnalité bien caractéristique très tranchée, et très différente du milieu où l'on évolue, une sincérité confiante, et des aventures d'âme intéres-

1. Je ne veux point commenter ici le sens politique de ce ou de ces romans, car cela n'enlève rien à leur beauté artistique et n'est d'aucune importance au point de vue de l'art.

2. P. 305.

santes. Ces qualités sont sûrement plus rares que le talent même. Un Rousseau, un B. Constant, un Stendhal ou un Barrès apparaissent toujours comme des isolés, quoique, parce qu'ils surent concentrer en eux toute la vie de la pensée de leur temps, ils aient donné le plus d'élan à l'évolution de la littérature.

Lucien Jean et Charles-Louis Philippe de même que tous ceux qui suivent la même voie qu'eux au lieu de se substituer aux personnages qui leur plaisent essayent en les étudiant de faire disparaître leur *moi* et de s'oublier. Ils veulent que ce soit un autre qu'eux qu'ils peignent, avec son imagination au-dessous ou en dehors de la leur, avec son tempérament souvent différent du leur, avec ses intérêts qui n'ont rien de commun avec les leurs. Ils ne veulent exprimer aucune philosophie, aucune thèse nouvelle, ils veulent simplement bien rendre leur modèle. Maupassant se plaignait autrefois que les romanciers de son temps ne fissent aucune attention à la psychologie des gens dont ils étudiaient la vie. Charles-Louis Philippe voit un homme qui l'intéresse, *le Père Perdrix*, un pauvre vieux qui par suite de maladie a perdu le travail. Il se demande alors quelle sera sa vie, d'après sa psychologie. Il se demande quelle sera la vie d'une jeune fille de Paris qui se prostitue, étant donné les sensations qu'elle a eues, la vie intime qu'elle a menée jusqu'alors. Ce n'est plus l'action qui l'intéresse ; c'est le problème psychologique, qui se trouve à la base de son œuvre comme c'était le problème physiologique

qui se trouvait à la base de celle de Zola. Et puisque nous venons de citer Zola, disons qu'il n'a pas été sans influencer un peu Lucien Jean et Ch.-L. Philippe en leur donnant l'exemple d'une observation méticuleuse de la véracité dans ses plus petits détails. Mais cette influence n'a été qu'extérieure. Les nouveaux venus ont rejeté le naturalisme en tant qu'*art scientifique*. Le seul peut-être de tous les écrivains français qu'on peut désigner comme leur prédécesseur direct est Jules Vallès l'auteur de cette autobiographie simple et violente qui s'appelle *Jacques Vingtras*.

Ce fut à l'étranger que ce mouvement dont sortirent Philippe et Lucien Jean eut ses origines. *La Faim* de Knut Hamsun, *le Crime et le Châtiment* de Dostoiewski ; *la Résurrection* de Tolstoï voilà ses sources — quant aux romans des auteurs scandinaves ils ne sont pas encore parvenus à une grande notoriété en France. On ne connaît ici que très peu de traductions de ces auteurs admirables, qui ont noms F. Lie, Hermann Bang, Gustav af Geyerstam, Heidenstam, Pontoppidan, Garborg, Auguste Strindberg. Aussi leur influence se limite-t-elle à peu d'écrivains et se réduit-elle à très peu de chose. Ch.-L. Philippe les connaissait cependant un peu et les admirait beaucoup. Je ne peux citer qu'un seul écrivain chez qui leur influence se manifeste clairement, c'est chez V. Cyrill, dans les quelques nouvelles qui composent son volume intitulé : *Une main sur la nuque* (1910).

L'influence des auteurs russes est beaucoup plus importante. D'abord parce qu'on les connaît depuis plus longtemps, ensuite parce qu'ils sont

traduits en grand nombre. Ainsi toutes les œuvres de Dostoiewski, de Tolstoï, de Maxime Gorki, de Tourguénieff, une grande partie de celles de Tchekhow, de Garchine, de Gogol, d'Andreyeff, de Stiépniak, du prince Kropotkine, est traduite en langue française. C'est chez eux qu'on a appris ici l'observation scrupuleuse de la psychologie, l'analyse de l'âme poussée jusqu'à l'extrême, paraît-il. *Raskolnikoff, les Ames mortes, Anna Karénine* sont pour le groupe nouveau de romanciers dont nous nous occupons le type et le modèle de l'analyse de l'âme humaine. Leur manière de la décrire sera aussi celle de leurs continuateurs français.

Cependant on se tromperait beaucoup si on prenait un Jules Renard ou un Francis Jammes pour des imitateurs des Russes. Ceux-là n'ont appris que leur métier, et rien d'autre.

Il faut considérer que leur point de départ est absolument différent de celui des Russes. Tolstoï, et bien souvent Dostoiewski écrivent dans un but étranger à l'art. Ces écrivains sont des Russes qui veulent créer une Russie nouvelle. Le Français est avant tout un artiste préoccupé de questions d'art. Le sentiment qui domine dans une œuvre russe est celui de la justice tandis qu'en France c'est la pitié qu'on aperçoit toujours. Comme dit Charles-Louis Philippe « après le malheur vient encore le malheur et il n'y a qu'à baisser la tête en grondant ». Parce qu'il savait bien que riches ou pauvres « nous sommes des malheureux et des chiens, et que nous n'avons pour nous que la misère dans un monde où la misère est maudite ». « Il avait appris que la vie est plus forte que nos

volontés [1]. » « Car la vie est une bataille où la victoire ne revient qu'à de très rares privilégiés, les douleurs et les malheurs sont le partage du plus grand nombre ».

Aussi bien tous les livres de ces écrivains sont-ils d'une tristesse infinie, car sans espoir. L'écrivain même ne cache plus sa personnalité pour pleurer avec les hommes qu'il a évoqués. Le sentiment de pitié qui s'y mêle a pour cause que l'auteur a le plus grand souci d'être sincère et vrai autant que possible. La sensibilité qu'on trouve dans ses livres devient d'une vérité inouïe. Il arrive aujourd'hui qu'à elle seule, elle forme le fond et remplit les cadres du roman, tel par exemple cet exquis *l'Homme en proie aux Enfants* par G. Augustin Thierry ou *les Provinciales* de F. Giraudoux.

Le prédécesseur humble et inconnu de ce mouvement fut Lucien Jean, l'auteur du *Vieil homme*, de *l'Enfant prodigue*, de *Barnabé*. Ses œuvres éparses dans des revues peu connues furent récemment recueillies en un volume par le *Mercure de France*. Mais ce fut bien plus par sa conversation, paraît-il, que par ses œuvres qu'il influença ses camarades, dont le maître a été Charles-Louis Philippe mort récemment. *La Mère et l'Enfant*, *Bubu de Montparnasse*, *le Père Perdrix*, *Marie Donadieu*, *Croquignole*, *Charles Blanchard* et *les Contes dans la petite Ville* voilà les titres de ses livres qui sont bien ceux de la sensibilité intense et de la vie réelle en même temps que du grand souci artistique. « Philippe n'était pas de ces cultivés

1. *Bubu de Montparnasse*, passim.

qui s'enferment parmi les livres, ou vont des livres à la vie et ne voient la vie qu'à travers les idées. Il était encore bien moins de ces incultes qui pour écrire se fient à leur génie comme pour vivre à leur instinct. Sans perdre jamais le contact du réel, il a tâché d'y voir toujours plus clair, et non pas tant de s'instruire que de se développer sans cesse. La vue de ses manuscrits témoigne combien le labeur littéraire comportait pour lui de problèmes, de retouches, de lents progrès [1] ».

A côté de lui, Francis Jammes, dans quelques nouvelles œuvres de poète humble et d'enfant simple, a décrit les sentiments des jeunes filles (*Almaïde d'Etremont*, *Claire d'Ellebeuse*, *Pomme d'Apis*), les petites misères de la vie (*la Pipe*, *le Tramway*) ou enfin conté l'histoire de ces êtres misérables, aimés par Dieu et les saints, des animaux et bêtes (*le Roman du Lièvre*).

Parmi les meilleurs de leurs continuateurs, je vois d'abord F. Yehl jusqu'ici l'auteur seulement de *Caüet* paru dans la *Nouvelle Revue française* qui tout en suivant de près ses maîtres écrit dans une langue soignée, parfois parfaite. Je vois ensuite Mosselly, Edmond Jaloux, Charles Henry Hirsch parfois Mme Lucie Delarue-Mardrus. Tristan Bernard d'un talent cependant fort différent, semble à mon avis avoir eu le même point de vue dans ses romans de début, dans *le Roman d'un jeune homme rangé* et dans *le Mari Pacifique*. Cependant l'ironie qui les teinte déjà s'est accentuée. Elle caractérise depuis tous les écrits postérieurs de Tristan Bernard

1. Michel Arnould, « l'Œuvre de Ch.-L. Philippe » dans la *Nouvelle Revue Française*, 15 février 1910.

qui est aujourd'hui un des meilleurs humoristes français.

Si Jules Renard est arrivé à exprimer le même raffinement de sensibilité au même degré que Jammes par exemple, ou que Charles-Louis Philippe, c'est par d'autres chemins qu'eux et en suivant d'autres traditions. Il est foncièrement de la France et rien n'est plus loin de lui que l'étranger. Il procède directement de cette école de l'esprit et de l'observation qui fut celle aussi bien de la Bruyère, que de Rivarol et Chamfort. Sa conception de l'art se rattache à celle du Baudelaire des *Poèmes en Prose*. Son éducation fut tout artistique et littéraire, et la vie qu'il voit d'ailleurs très bien, il la voit à travers tout ce que le génie français a de meilleur.

On ne peut pas dire de ses *Bucoliques*, de son *Vigneron dans la Vigne*, de sa *Lanterne Sourde* qui sont bien l'expression la plus subtile et la plus profonde d'une immense sensibilité que l'observation a été prise sur le vif. Ils sont mieux que le produit de l'observation : ils sont l'expression d'une sensibilité toute littéraire qui s'est dégagée de la « littérature » et dont les impressions en s'affinant à force d'avoir été recréées par une âme très délicate sont devenus réelles et vivantes. Il y a un art incroyable dans ces livres. Renard a créé Éloi, le type du littérateur, de l'homme de lettres qu'on retrouve toujours à travers tout, qui ne vit que pour la littérature et par la littérature, mais qui à force de s'abandonner à cette passion unique, devient sublime. Par le caractère de son art il rappelle en quelque sorte son héros. Naturellement sa sensibi-

lité est forcément ironique, d'une ironie mordante et terrible, qui fait rager au lieu de faire rire ou pleurer. Son chef-d'œuvre c'est *Poil de Carotte*, histoire d'un petit gosse peu intéressant en réalité, et d'autant plus malheureux. Il est laid, faible, méprisé, par sa sœur et son frère aîné, dédaigné par ses parents. Il est sot par-dessus le marché et d'un caractère assez désagréable. Mais est-ce de sa faute, pauvre petit !

Ses *Histoires Naturelles* sont de petits chefs-d'œuvre qui content les sentiments et analysent la psychologie des bêtes en les taquinant. C'est absolument parfait comme langue, d'une grande économie de mots, dont chacun a sa portée et tombe juste.

Les *Fouets de Paris* et les *Aventures de Bécot*, de Paul Leclerc, parus récemment semblent avoir quelques grains de parenté avec les œuvres de Renard, mais quand même forment une œuvre bien originale et charmante.

De la même lignée me semble être aussi *Polochon*, de G. de Pawlovski.

Collette Willy qui a débuté en collaboration avec Willy (M. Henri Gauthier-Villars) pour faire *Claudine*, est seule depuis sa séparation à produire des œuvres qui, par leur charme décolleté, rappellent de loin les histoires galantes du XVIIIe siècle. Cependant dans ses derniers livres : *Sept Dialogues de Bêtes*, la *Retraite Sentimentale* et en particulier les *Vrilles de Vigne* elle semble évoluer vers l'art selon Jules Renard. Elle se distingue par beaucoup de finesse, beaucoup d'esprit, beaucoup d'observation juste, mais aussi beaucoup de « littérature ». Cepen-

dant elle est peut-être la seule avec Mme de Noailles à avoir le courage d'écrire en femme. Car presque toutes les femmes qui écrivent se croient obligées de s'attribuer un tempérament masculin. Collette Willy garde dans ses écrits le charme féminin, le tempérament féminin, avec toute cette logique, et cette sensibilité qui n'est pas et ne saurait être celle des hommes. *La Vagabonde* qui a paru il y a quelques jours, non seulement prouve admirablement mon assertion, mais aussi apparaît comme un des plus beaux poèmes de femme qui ont paru depuis longtemps.

CHAPITRE XIV

Romain Rolland et André Gide

Pour qu'une œuvre d'art soit complète il lui faut embrasser nécessairement deux éléments : l'art et la vie. Nous avons vu comment, pour s'être seulement penchée sur la vie, la littérature a perdu la mesure et l'ordre (le naturalisme), comment d'autre part, pour s'être uniquement consacrée à l'art ,elle a parfois manqué du souffle créateur et vivifiant (le Parnasse). Pour trouver son expression complète elle ne doit pas ne se confiner que dans une atmosphère intellectuelle, car alors se développant dans un autre sens que la vie qui est autour d'elle, elle finit par tellement différer d'elle qu'elle ne peut plus la comprendre (Mallarmé). Elle ne peut pas vivre uniquement dans la vie brute, car alors elle se prive de toutes les qualités dont la tradition pourrait l'orner et qui lui sont aujourd'hui plus que jamais indispensables pour devenir une œuvre d'art véritable. Il faut — je le répète — qu'elle sorte de l'art pour aboutir à la vie, ou que née dans la vie elle s'élève jusqu'à l'art.

C'est parce qu'elles répondent à ces conditions que je nommerais les œuvres d'André Gide et celles de Romain Rolland des œuvres d'art complètes.

André Gide est par excellence l'artiste, qui dans ces dernières soixante années a su le mieux comprendre et recomposer tout ce qui s'est fait en art avant lui. Des influences diverses pour lesquelles il a passé, il a su se faire une théorie d'art, la vaincre et la ramener à la vie. Romain Rolland, homme avant tout, observateur, psychologue, se documente sur la vie, mais l'ayant connue quotidienne il trouve comme Jammes, que « le lys, le blason, la terreur et l'amour mystique » sont des choses naturelles, observe l'art du point de vue de la vie, l'aime e ainsi s'élève jusqu'à elle. Son point de départ (je ne dis pas littéraire, mais je crois psychologique) est le naturalisme. Ensuite ce furent les réalistes anglais et les Russes qui le menèrent à l'expression pure de l'art jaloux et sacré.

Ainsi ces deux écrivains si différents se rencontrent tout de même et semblent être l'aboutissement de ces deux courants littéraires qui se sont produits depuis le romantisme : celui de l'art pur et de l'observation de la vie naturelle. Ils résument à eux deux à peu près toute l'évolution de ce temps. Ils en sont l'image la plus complète et, je n'hésiterai pas à le dire, la plus parfaite.

Romain Rolland est entré dans la vie littéraire avec un bagage énorme d'érudition, qui embrassait l'histoire de tous les arts, la pensée humaine et tout ce qui touche l'homme. Car il est humain par excellence, et se sent lié par des liens sacrés à tout le reste de l'humanité. Il est enthousiaste d'elle, comme on le fut autrefois. Il s'est intéressé à l'art, parce qu'il le croit l'expression la plus sublime du désir et de l'idéal de l'homme, parce qu'en lui il

voit le résultat des nobles efforts des hommes, qui ont dû sacrifier leurs vies à un but au-dessous d'eux pour d'autres. Il voit le héros, le surhomme, ou plus simplement le génie d'un Beethoven, d'un Michel-Ange (dont il a fait une biographie convaincue et splendide), il voit la grande Révolution d'où sortirent des grands caractères et des idées sincères et il sait trouver des paroles profondes et émues pour en parler (*Théâtre de la Révolution*). Dans le passé il cherche toujours la grande pensée, les grands hommes, les sentiments sublimes. Il ressemble à ces républicains d'antan purs et persuadés, qui au-dessus de tout admirent la force et l'énergie, pour qui la plus grande vertu est le devoir accompli et le salut de la patrie.

Mais aussi par tempérament il aime l'art, il est musicien de cœur, il aspire à la Beauté... Il constate qu'au commencement du XXe siècle, le public indifférent, mais qui aime lire, voir et entendre, s'abandonne à des artistes qui flattent son goût moyen, l'amusent, en laissant sa conscience en repos, lui plaisent et le détournent des vrais et purs artistes. Il se rend compte que l'art n'est qu'un passe-temps pour la majorité des hommes, les grandes souffrances un sujet de conversations ; que tout commence et aboutit au plaisir. Il reconnaît d'autre part que les littérateurs sont trop élevés, trop nourris d'une littérature à travers laquelle ils se sont habitués à voir le monde, qu'ils ne peuvent pas être compris par un lecteur moyen qui n'a pas suivi leur évolution. Pour eux la parole de Verlaine « le reste est de la littérature » n'est plus suffisante : tout est littérature. Dans la majeure partie

du monde qui s'intéresse à la littérature aujourd'hui, on ne va qu' « à la jouissance stérile ». « Stérile. C'était le mot d'énigme. Une débauche inféconde de la pensée et des sens. Un art brillant, plein d'esprit d'habileté — une belle forme, certes, une tradition de la beauté, qui se maintenait indestructible en dépit des alluvions étrangères — un théâtre, qui était du théâtre, un style qui était un style, des auteurs qui savaient leur métier, des écrivains qui savaient écrire, le squelette assez beau d'un art, d'une pensée, qui avaient été puissants. Mais un squelette. Des mots qui tintent, des phrases qui sonnent, des froissements métalliques d'idées qui se heurtent dans le vide, des jeux d'esprit, des cerveaux hantés de sensualité, et des sens raisonneurs. Tout cela ne servait à rien, à rien qu'à jouir égoïstement. Cela allait à la mort. C'était un phénomène analogue à celui de l'effrayante dépopulation de la France, que l'Europe observait — escomptait en silence. Tant d'esprit, d'intelligence, des sens si affinés, se dépensaient en une sorte d'onanisme honteux ! Ils ne s'en doutaient point, ils ne voulaient point s'en douter. Ils riaient [1] ». Cependant l'art n'est pas une « vile pâture, livrée, à tous les vils passants. Une jouissance, certes, et la plus enivrante de toutes. Mais une jouissance qui n'est le prix que d'une lutte acharnée, le laurier qui couronne la victoire de la force. L'art est la vie domptée. L'art est l'empereur de la vie. Quand on veut être César, il faut en avoir l'âme... Vous

1. Jean Christophe. *La foire sur la Place*. Ollendorff, p. 132-133.

cultivez amoureusement les maladies de votre peuple, sa peur de l'effort, son œuvre de plaisir, des idéologies sensuelles, de l'humanitarisme chimérique, de tout ce qui engourdit voluptueusement la volonté, de tout ce qui peut lui enlever toutes ses raisons d'agir. Vous le menez tout droit aux fumeries d'opium. Et vous le savez bien, mais vous ne voulez point : la mort est au bout. Eh bien moi je dis : Où est la mort, l'art n'est point. L'art c'est ce qui fait vivre [1]. »

Voilà pourquoi Romain Rolland écrit *Jean Christophe*. Son ambition était d'en faire une sorte de géant, de génie aux prises avec l'humanité, qui veut la domestiquer, l'abaisser, lui couper les ailes, pour qu'on ne le distingue pas dans la foule. Il rêvait, je crois, d'un Beethoven qui vivrait aujourd'hui, d'un homme d'une immense force d'individualité, qui réussirait à se libérer et qui même en réaction contre son milieu grandirait et acquerrait des forces nouvelles. Comme Beethoven, Jean Christophe est humain et sa musique est un cri du cœur qui à force de sincérité et de profondeur devient de l'art. D'ailleurs du moment où il commence à se sentir, il se tourne vers l'art passé, et lui demande de lui apprendre son métier, de l'orner de toutes ses trouvailles. Mais au fond de lui demeure toujours une pensée sublime, humaine, qui sort de l'humanité pour y revenir. « Nous allons avec les vivants, en vous, aux mamelles de la terre, à ce qu'il y a de plus profond et de plus sacré dans nos races, à leur amour de la femelle et du sol. » Car « certes

1. *Op. cit.*, p. 134-135.

il est de grands artistes qui n'expriment que soi. Mais les plus grands de tous sont ceux dont le cœur bat pour tous. Qui veut voir Dieu vivant, face à face, doit le chercher, non dans le firmament vide de sa pensée mais dans l'amour des hommes [1] ».

Jean Christophe est sorti en entier de cette inspiration. Le héros est un grand musicien de génie, qui à travers son art veut embrasser le monde. Cependant il reste homme ; il n'est nullement décrit, tels les personnages imaginaires de Feuillet ou des Romantiques, avec ces dons merveilleux et surhumains qu'en leur qualité de génie l'auteur ébloui leur prête. Au contraire Jean Christophe a des défauts, qui sont parfois agaçants ; il est trop bavard, trop sauvage, il manque parfois de tact et de politesse. Il n'arrive pas non plus à la grandeur tout de suite, au contraire souvent il se laisse entraîner en dehors de son idée, il dévie de son but. Bernard Shaw, dans un de ces derniers romans, a décrit un génial musicien, Jack, qui extérieurement ressemble un peu à Jean Christophe. Mais celui-là est plus simple, sa psychologie est naturelle. Jack par contre n'est qu'un original et parfois qu'un maniaque. Il a plutôt de la parenté avec E.-T.-A. Hoffmann, qu'avec Beethoven qui sert de modèle à Romain Rolland. D'ailleurs quoiqu'on voie bien que l'auteur connaît les littératures mêmes les moins connues des Russes et des Scandinaves (pour ne pas parler des grands maîtres : Dante, Gœthe, dont il s'est imprégné comme de Michel-Ange et de Phidias), il ne fait jamais étalage de son érudition et il ne se

1. Jean Christophe. *Les Amies*, p. 95-96.

laisse pas influencer que juste ce qu'il faut. Parce que l'influence pernicieuse pour un artiste quand elle est trop forte, est nécessaire en petite dose, il ne faut pas que l'homme soit solitaire. Tout son récit, Romain Rolland le puise dans l'observation de la vie. Il a entrevu dans une inspiration géniale — géniale, c'est le cas de dire — son personnage, il le voit vivant, et il se demande alors quelle sera son évolution, sa vie, comment il agira sur le milieu qui l'entoure, et comment ses compagnons le réfléchiront. Il le fait naître dans une petite ville allemande, dont il connaît très bien les habitants et les coutumes, et étudie quelle sera alors son enfance, son adolescence, son premier cri d'homme. En réalité je ne connais que peu de livres qui décrivent avec une telle simplicité, avec une vérité aussi touchante la vie intime d'un enfant qui a des sensations subtiles. Par la qualité exquise des détails dont ils sont pleins, l'*Aube*, le *Matin* semblent être de la lignée des œuvres de Charles-Louis Philippe, de Geierstam. Jean Christophe arrive à Paris. Immédiatement l'intérêt du récit se divise entre Paris et Jean Christophe. Comment celui-ci réagira-t-il contre les influences de la capitale artistique du monde ? Il se peut que ses jugements soient un peu, parfois beaucoup, exagérés ; ils ne laissent cependant d'être admirables dans leur force et leur sincérité. Le roman qui jusqu'ici se préoccupait presque seulement d'un homme, élargit ses cadres et prend l'allure d'un kaléidoscope. Des milliers de types de toutes classes s'y multiplient, qui lors même qu'à peine aperçus acquièrent une vie intense. Lévy-Cœur, Gousart, les critiques, Roussin, le dé-

puté, Jacqueline la Parisienne, la petite servante qui habite au sixième, tous pris sur le vif, forment une collection de caractères nets, d'une richesse qui égale celle des plus grands romanciers. Mais peut-être à cause de ce *Jean Christophe à Paris* (titre général de trois volumes suivants : *La foire sur la Place, Antoinette, Dans la Maison*), l'unité de composition, perd-elle un peu... Elle s'éparpille en quantité de petits épisodes. Cependant si en principe le manque d'unité est un grand défaut dans un roman je le tiens simplement ici pour une innovation et qui est heureuse. Elle ne fait pas l'auteur perdre de vue son sujet. Elle lui permet au contraire de l'observer de différents points de vue ce qu'il ne pourrait faire s'ils ne retracent pas les grandes lignes de la vie de son héros. *La fin du voyage* (dont le premier volume paru, *les Amies*, sera suivi de deux autres) nous fera assister au triomphe de l'homme qui à force d'amour pour l'humanité et de grandeur devient un grand génie.

Rolland Romain est le premier des écrivains français qui ait tenté de réserver dans ses romans une part égale à l'observation et à la psychologie et qui a voulu y donner une signification humanitaire, une idée, sans cependant tomber dans le *roman à thèse*. Il y a, me semble-t-il, admirablement réussi.

L'histoire de l'évolution d'André Gide fut tout autre. Il accomplit son éducation tout entière dans les arts, et ce Parisien vécut dans la littérature. Ses yeux d'enfant se sont ouverts sur les livres, et non pas au soleil. Son intelligence d'une perspicacité inouïe, sa sensibilité raffinée jusqu'à l'extrême, son sens profond de la beauté et un besoin

naturel d'être entouré par de belles œuvres l'ont conduit à l'art. Il fut des débuts de la seconde génération des symbolistes, celle qui eut pour maître Mallarmé plutôt que Verlaine, celle qui a découvert Nietzsche, celle un peu d'où sort le naturisme. Son symbolisme (*Voyage d'Urien Paludes, Poésies et Cahiers d'André Walters, Prométhée mal enchaîné*) est souvent obscur, par la surabondance justement des symboles les uns étouffant les autres. Une langue parfaitement colorée mais trop recherchée et fastueuse, compliquait encore et voilait magnifiquement le sens de ses livres. Il rêvait alors, en bon symboliste de nouveauté dans l'art, d'art artificiel étranger à l'homme, accessible seulement à l'artiste. En un mot, il avait, il s'était forgé une théorie qu'il voulait suivre scrupuleusement. Cependant il voyage en Algérie et en Espagne, il fait la connaissance d'Oscar Wilde, étudie les œuvres de Dostoïewski, de Claudel, un peu de celles de Francis Jammes et ces auteurs ne sont pas sans contribuer à sa transformation.

Par Oscar Wilde il pressent la richesse de la vie, par Dostoïewski sa force, par Jammes sa grâce, par Claudel sa profondeur, mais c'est par lui-même qu'il découvre la *Vie*. Jusqu'ici il avait vécu en plein dans cette culture artistique de l'extrême civilisation du XIXe siècle, qui comme celle du Bas-Empire « monte à fleur de peuple ; à la manière d'une sécrétion qui d'abord indique pléthore, surabondance de santé, puis aussitôt se fige, se durcit, s'oppose à tout parfait contact de l'esprit avec la nature, cache sous l'apparence persis-

tante de la vie la diminution de la vie, forme gaine où l'esprit gêné languit et bientôt s'étiole puis meurt[1] ». Il voulut arracher de soi tout ce qui était artificiel, « ces choses qui d'abord étaient toute ma vie, ne me paraissaient plus avoir qu'un rapport tout accidentel et conventionnel avec. Je me découvrais autre et j'existais, ô joie ! en dehors d'elles. En tant que spécialiste je m'apparus stupide. En tant qu'homme me connais-je? Je naissais seulement à peine et ne pouvais déjà savoir que je naissais[2] ». C'était un autre homme qui naissait en lui, un homme qui sentait la vie, qui savait la vie la plus belle chose du monde puisque la seule source de tout. Qui comprenait que la vie fraîche et neuve, que la vie vierge égale les plus célèbres chefs-d'œuvre, que « la simple vue de sa propre main sur la table — vue directement — peut donner une béatitude certaine[3] ». Il comprit que le plus grand bonheur, le plaisir le plus grand c'est *de se sentir*. Ainsi il parvint à cet axiome *si proche de celui dont est parti Romain Rolland,* « qu'un grand homme n'a qu'un souci : devenir le plus humain possible — disons mieux, devenir banal [4] ».

Et voilà où ont abouti la théorie de l'art pour l'art, les doctrines du symbolisme, cela ne rappelle-t-il pas la fameuse ode d'Horace sur le naturel qu'on a beau chasser qui revient toujours...

Les *Nourritures Terrestres* sont en quelque

1. *L'Immoraliste,* passim.
2. *L'Immoraliste*, passim.
3. *Les Nourritures Terrestres.*
4. *Prétextes,* p. 32.

orte le journal et le catéchisme de cette transformation tandis que *l'Immoraliste* en est l'application. C'est l'exaltation de la vie que n'enchaîne aucun lien, ni celui de tradition, ni celui de la morale. C'est l'affirmation qu'on a le droit de tout faire pour surprendre la vie, pour la laisser réaliser en soi son plein épanouissement. Dans la littérature française nous avions déjà vu auparavant deux de ces subtiles analyses de l'égotisme, deux de ces études de l'homme voulant se dégager des influences de la société. *Adolphe* de Benjamin Constant aboutissait à l'égoïsme, *Dominique* de Fromentin à l'altruisme ıit de tristesse et peut-être de pessimisme. L'égosme de *l'Immoraliste* aboutit, lui, à la découverte e la vie, la plus libre, la plus expansive, la plus iche. Le dernier roman d'André Gide, *La Porte étroite*, est la description de cette vie abondante et la célébration de son exaltation. Ces deux ouvrages sont sûrement ce que la littérature française a produit de mieux depuis de longues années. Je crois qu'ils serviront de modèle au roman qu'on écrira demain. D'une unité de composition toute classique, narrant ces histoires simples — qui seules sont éternelles — ils sont d'une psychologie parfaite, 'une vérité d'observation absolue parce qu'ils sont its *in anima vili*. Gide s'affirme par *l'Immoraliste* *la Porte étroite* un maître absolu de la langue, ı'il manie en classique, subordonnant le choix des ɔts à l'expression de la pensée. Son style est simple clair et d'une richesse inouïe de vocabulaire. Ses scriptions, ses paysages s'égalent aux plus belles ges, des plus grands artistes français. Je ne peux e priver du plaisir de citer au moins cette descrip-

tion de l'arbre aux oiseaux : « Sous cet arbre il y avait des oiseaux qui chantaient. Ils chantaient, oh ! plus fort qu'oiseaux, eussé-je cru, pussent chanter ! Il semblait que l'arbre même criât, qu'il criât de toutes ses feuilles, car on ne voyait pas les oiseaux. Je pensais : ils vont en mourir, c'est une passion trop forte, mais qu'est-ce qu'ils ont donc ce soir ? est-ce donc qu'ils ne savent pas qu'après la nuit un nouveau matin va renaître ? Ont-ils peur de dormir toujours ? Veulent-ils s'épuiser d'amour en un soir ? Comme si dans une nuit infinie il fallait après qu'ils demeurent. Courte nuit de la fin de printemps ! A la joie que l'aube d'été les réveille, et qu'ils ne se souviennent de leur sommeil que juste assez pour, le soir suivant, avoir un peu moins peur d'en mourir[1] ! »

Mais où sa langue est la plus belle, c'est là où elle exprime des pensées éternelles sur l'âme et la vie. Elle est sublime quand elle parle d'amour (*le Journal d'Alissa*), ou quand elle découvre la vraie philosophie de la vie.

André Gide sorti de l'art pur est arrivé à la plénitude de la vie, point de départ de Romain Rolland. Ces deux auteurs représentent l'éternel *corsi-ricorsi* de l'art depuis l'origine des siècles.

1. *Les Nourritures terrestres*, p. 180.

FIN

TABLE DES MATIÈRES


